دراسات

نقد

محمد عبيد الله

فلسطين

في القصة القصيرة الأردنية

من النكبة إلى الانتفاضة



أزمنة

فلسطين

في القصة القصيرة الأردنية

- من النكبة إلى الانتفاضة -

رقم التصنيف : ٨١٣,٠١
رقم الإجازة المتسلسل : ٨١٧/ ٤/ ٢٠٠٢
رقم الإيداع لدى دائرة المكتبة الوطنية : (٨٩٩/ ٤/ ٢٠٠٢)

ISBN 9957-09-098-4 (ردمك)

□ فلسطين في القصة القصيرة الأردنية: من النكبة إلى الانتفاضة : محمد عبيدالله
□ الطبعة الأولى : 2002

أزمنة ®
أزمنة للنشر والتوزيع
تلفاكس : ٥٥٢٢٥٤٤
ص.ب : ٩٥٠٢٥٢
عمّان ١١١٩٥ الأردن
E-Mail:ELIAS@FARKOUH.NET
شارع وادي صقرة، عمارة الدوحة، ط ٤

□ لوحة الغلاف : سامية حلبي (فلسطين).
□ تصميم الغلاف :أزمنة (الياس فركوح) .
□ التنضيد الضوئي :أزمنة (إحسان الناطور، نسرين العجو).
□ فرز وسحب الأفلام: الفريد.
□ الطباعة : مطبعة السفير.
□ تاريخ الصدور : نيسان 2002.

محمد عبيدالله

فلسطين

في القصة القصيرة الأردنية

- من النكبة إلى الانتفاضة -

أزمنة

من إصدارات اللجنة الوطنية العليا لإعلان عمّان عاصمة للثقافة العربية ٢٠٠٢

محمد عبيد الله

- يحمل شهادة الدكتوراه في الأدب العربي من الجامعة الأردنية .
- يعمل أستاذاً مساعداً للأدب العربي في جامعة فيلادلفيا الأهلية .
- شاعر وناقد ، أسهم في تأسيس جماعة أجراس الشعرية عام ١٩٩٢ .
- له في الشعر : مطعوناً بالغياب ، وسحب خرساء .

- له عدد من الدراسات :

- القوس والحنين ، وزارة الثقافة الفلسطينية ، رام الله ، ٢٠٠١ .
- فن المقالة (مشترك مع صالح أبو أصبع) ، دار مجدلاوي ، عمان ، ٢٠٠٢ .
- القصة القصيرة في فلسطين والأردن، وزارة الثقافة، عمّان، ٢٠٠٢.
- الشعر الجاهلي ، الإطار القصصي والأسطوري ، دار مجدلاوي ، عمان ، ٢٠٠٢ .

المقدمة

حين نتأمّل اليوم ملامح المدونة القصصية في الأردن، نجدها مدوّنة واسعة ممتدة على المستوى الكمّي، ويمكننا دون صعوبات أن نعدّ قرابة مائة وخمسين اسماً قصصياً، ممن كتبوا نتاجهم في النصف الثاني من القرن العشرين، إضافة إلى الأسماء المبكّرة القليلة ممن يحتفظون بمكانتهم المبكّرة التاريخية في ذاكرتنا الثقافية، ونصف هذا العدد يستحق الدراسة والتأمل. وإذا تذكرنا أن بعض هؤلاء القصاصين يصل نتاجهم إلى حوالي عشر مجموعات، فإن ذلك يعني كمّاً واسعاً أنتج في زمن قصير نسبياً، هو ذاته عمر الدولة الحديثة في الأردن.

ويمكننا أن نربط التطور المتسارع في الدولة الأردنية، بسائر التطوّرات الفرعية في المناحي الفكرية والثقافية، فنرى فكرة الاختزال وحرق المراحل، والطموح الكبير للنهوض والمنافسة وإثبات الذات الوطنية والذات الثقافية، ومثل هذا يتجلّى في مناحي كثيرة، يمكننا أن نجعل من الفن القصصي مثالاً مفرداً عليها.

فقبل منتصف القرن لا نجد إلاّ بضعة أسماء انشغلت بالكتابة القصصية على نحو جزئي، ولم تنصرف لهذا الفن انصرافاً كليّاً، فضلاً عن المستوى الفني المتواضع مما يستقيم مع طبيعة البدايات المتعثّرة، لكنها في كل حال بدايات تستحق التنويه والتذكّر من ناحية تاريخية على الأقل، ونعني هنا تجارب: محمد صبحي أبو غنيمة وشكري شعشاعة وبعض نتاج الإيراني والناعوري (قبل النكبة) وأسماء أخرى قليلة لم تواصل طريق الكتابة القصصية.

ولعل زلزال النكبة الفلسطينية عام ١٩٤٨ بما نتج عنه من تأثيرات عميقة فاعلة، هو الذي هز المجتمع الأردني هزّاً عنيفاً، وأسهم في خلخلة البنى البسيطة آنذاك ، لتتبعه تحوّلات متعددة سياسياً واجتماعياً وديمغرافياً .ويعنينا هنا ما يتصل بالفن القصصي، إذ أن النكبة فجّرت الواقع بعشرات المشكلات والقضايا، كما أنتجت مجتمعاً جديداً في الأردن، حاول قصاصوه أن يعبروا

إلى جانب غيرهم من أصحاب الكلمة عن قضية فلسطين، وهي ذاتها قضية المجتمع الأردني الجديد بعد النكبة.

وقد جاء الانفجار القصصي تالياً للانفجار الفلسطيني العنيف، والتقت هذه التغيرات، بعوامل أخرى أسهمت معها في توسّع أفق الكتابة القصصية وتعدّد المشتغلين فيها. وهكذا نشطت في الخمسينات مجموعة من الأسماء ، من أبرزها ثلاثة قادوا مسيرة القصة: الإيراني، والناعوري، وأمين ملحس، والناظر في إنتاج هؤلاء سيجد أن النكبة قد هزّتهم هزّاً عنيفاً. وفي ضوئها كتبوا أقاصيصهم في عقد الخمسينات خاصة، وكأنما مثّل الموضوع الفلسطيني تحدياً عالياً للكاتب، وتطلّب أفقاً مختلفاً عمّا كان يكتبه قبل أن تزلزل الأرض زلزالها. وبصرف النظر عن المستوى الفني لتلك القصص المصدومة بالحدث أول الأمر (وخصوصاً في الزمن المواكب للنكبة) فإنّ النصوص الجديدة مثّلت بدايات لتحوّلات عميقة في مجرى الفن القصصي ومراميه.

وقد ابتدأ التعبير القصصي أميل إلى الرومانسية المتفجّعة الباكية، وهو أمر نفهمه من أناس مصدومين، ومن كتابة استشعرت مع النكبة أن الفردوس قد ضاع إلى الأبد، وفلسطين هي الفردوس العربي الضائع، ولعل عنوان إحدى قصص الإيراني وهو (الخروج من الجنة) يعبّر تعبيراً موحياً ودقيقاً عن تلك المرحلة من طريقة تناول صورة فلسطين وموضوعها، فقد أخذت صورة الخروج منها صورة موازية لمغادرة الإنسان الأول للجنة. وإذا ربطنا ذلك بالروايات التي تجعل هبوط آدم في فلسطين بعد أن طردته السماء، بسبب خطيئته، فإن الفلسطيني الجديد، قد طرد من جنّته، من غير خطيئة، كما يتبدّى في سائر القصص التي تبرّئ بطلها من التسبب في الهزيمة، من غير أن تقدّم رؤية فعلية مقنعة للصراع، باستثناء بلاغة البكاء والفجيعة.

ويمكن أن نستثني من هذا التعميم تجربة أمين فارس ملحس، الذي حاول مبكراً اختبار السرد الواقعي، وقدّم خطوة لافتة من ناحية الكتابة المبكّرة للقصة الواقعية، وإن لم تكن خالصة تماماً، ولم تخل من مشكلات مختلفة عن مشكلات التعبير الرومانسي. لكن جيل الأفق الجديد بقصاصيه الجدد مع بداية الستينات، هو صاحب الخطوة الأبلغ في مجاوزة البكاء، وتدمير الحنين إلى أفق واقعي من خلال تعدّد التيارات الواقعية، والاقتراب من الموضوعات اللاحقة للنكبة، مع العودة إلى الحدث الكبير ومحاولة معالجته بطرائق جديدة.

وقد ظلّت (فلسطين) هي الموضوع المركزي والهاجس الأكثر وضوحاً في الكتابة القصصية،

فأكثر القصص ذات صلة بهذا الهاجس ، مهما يتنوّع شكل التعبير، أو منظور الرؤية . وهذا يعني أن دراسة صورة فلسطين تكاد توازي دراسة القصة الأردنية ذاتها، وفي هذا بعض الإيجابيات، إذ يعني وفرة النماذج التي تتيح للدارس محاورة موضوع دراسته، والتنقّل بين أجزائه بحرية دون ضغط من ندرة النصوص أو قلّتها، لكنه أيضاً يفتح باباً لإشكالات أخرى، فكثرة النماذج كثرة بالغة تعني اتّساع مادة الدراسة إلى حد يصعب فيه ضبطها والسيطرة عليها. مثلما يعني ضرورة الاختيار وتجاوز نماذج كثيرة والاكتفاء بعدد محدود يمثّل الظاهرة تمثيلاً حسناً أو كافياً، ويحمل هذا الاستبعاد مخاطر عدّة، فكلّ نص ينفى يغيب معه جزء من الموضوع، وطريقة في المعالجة، مثلما يغيب معه كاتب ربّما يستحق الذكر، ولو من ناحية الأمانة التاريخية. ولذلك فإن الدراسات التي تعمد إلى نتاج محدّد بأسماء قليلة أسلم للباحث من دراسات يضطر فيها للمرور بعشرات الأسماء، ويظل حائراً تجاه الأسماء الحاضرة، وتجاه الأسماء الغائبة.

وقد حاولتُ في هذه الدراسة أن أبذل وسع طاقتي في إنجاز ما أراه ضمن حدود موضوعي وبحثي، ورأيتُ ابتداءً أن العنوان الذي كلّفتُ به وقبلتُ التكليف راضياً، يتطلّب دراسة صورة فلسطين في القصة الأردنية، من خلال متابعة أهم مكوّنات الصورة كما تبدّت في القصة لا كما هي خارجها، أي أنني ينبغي أن أعتمد أكثر ما أعتمد على القصص، أما ما هو خارجها فيمكن أن أستعين به على نحو محدود، بما يضيء القصص، لا أن يكون بديلاً عنها ، أو حاجزاً بيني وبينها. ولذلك سيلاحظ القارئ اعتمادي الواسع على تحليل النصوص في المقام الأول، مقابل قلّة المقتبسات الخارجية، إلاّ في مواضع محدودة تكون فيها تلك المقتبسات مما يوضّح أو يجلو مناخ القصص وجوانب الصورة المتمثلة فيها.

وأحب في هذا السياق أن أوضح بعض الأمور المتعلّقة بحدود الدراسة ومنهجها وعملي فيها في الملاحظات الآتية:

- **أولاً:** قمتُ أولاً بقراءة مسحية للقصة الأردنية شملت قرابة ١٢٥ اسماً قصصياً، بهدف تحديد القصص ذات المنحى الفلسطيني. وأعددتُ فهرساً شاملاً لهذه القصص على تنوعها واختلافها. ثم قمتُ بقراءة أخرى للفهرس بهدف تحديد الهواجس المشتركة وتقسيم القصص بما يناسب الدراسة، وفي ضوء ذلك حددت سبعة مفاصل هي التي شكّلت أعمدة هذا البحث وعناوينه الكبرى.

- ثانياً : أعددتُ دليلاً ثانياً بعد تحديد المفاصل أو المحاور الكبرى، واخترت نماذج كافية على كل محور، ثم تبيّن لي أن الدراسة ستمضي إلى غير نهاية إذا أردتُ أن أتناول أكثر النماذج، فعمدتُ إلى الاختيار بما يناسب المحور أو الموضوع، من النصوص ذات السويّة الفنية المناسبة.

- ثالثاً: لم أتخلّ عن شرط الكفاءة الفنية، مع أني أدرك أنّ دراستي أميل إلى الدراسة الموضوعية، وأحياناً تكون النصوص الرديئة أسهل وأيسر في هذا النوع من الدراسة، لأنها تقدّم موضوعاتها دون تعقيد ومخاتلة. لكني انطلقت من قاعدة كبرى تتمثّل في أنّ النّص الملتزم بقضية فلسطين ينبغي أولاً أختبار مدى التزامه الجمالي، ويمكن من بعد دراسته بشتّى السبل الفنية أو الموضوعية.

- رابعاً : وقد حاولت في سائر فصول الدراسة أن ألتفت إلى تلك المساحة المشتركة التي يلتقي فيها المضمون مع الرؤية الفنية، فكنتُ أشير إلى كثير من مياسم اللغة القصصية وملامح التشكيل السردي، كلما كان ذلك لازماً، مع أنّ الدراسة الموضوعية تنصرف عادة لدراسة المضمون وتغفل إلى حدّ بعيد ما يتصل بالنواحي الفنية. وكنتُ قد وضعتُ فصلاً إضافياً مستقلاً عن (فلسطين وتحوّلات السرد) لكن الفصلَ طال وامتد حتى خرج عن الحدود المرسومة للدراسة، وتحوّل بين يدي إلى دراسة فنيّة مستقلة عن القصة الأردنية وتحوّلاتها الجمالية، وقد قمتُ بحذفه، ورأيت أن أستكمله في فرصة أخرى لأنه يستحق دراسة مستقلة، وليس من الملائم إلحاقه بهذه الدراسة.

- خامساً : لا تتعلّق الدراسة بجيل معيّن، ولذلك كان لازماً أن تشمل أسماء من الأجيال القصصية المتتابعة طوال النصف الثاني من القرن العشرين، وقد رأيت أن أحتكم إلى الموضوع أكثر من الأسماء القصصيّة، ولذلك تناولت قصصاً للإيراني والناعوري وملحس من مرحلة الخمسينات، مروراً بتجارب من جيل الستينات كفخري قعوار وخليل السواحري. ومررت بكتّاب السبعينات والثمانينات كأحمد عودة، ومحمود الريماوي، ويوسف ضمرة وخليل قنديل والياس فركوح وصولاً إلى جيل التسعينات كرمضان الرواشدة ويحيى القيسي وخلود جرادة ...

وقد استقرّت الدراسة - في صورتها النهائية - في سبعة فصول متتابعة، لعلها تمثّل أهم مفاصل التحوّلات الفلسطينية، وهي العناوين التالية:

١. **الخروج من الجنة:** ويتناول صورة النكبة من خلال نماذج قصصية مواكبة لها أو قريبة منها، لمحمود سيف الدين الإيراني، وعيسى الناعوري، كما حاولت إبراز صورة النكبة بعد مرور عقود

عليها، وكيف تبدّت استعادتها في القصة تحت عنوان (صور عن بعد) وتناولتُ قصصاً لقاسم توفيق، وجمال ناجي.

٢. **هموم حزيرانية:** وتناولتُ فيه صورة فلسطين بعد حرب حزيران ١٩٦٧، حيث واكبت القصة مناخ حزيران وعبّرت عنه تعبيراً مؤثراً، ودرستُ تحت هذا العنوان قصصاً لفخري قعوار ، ومحمود الريماوي وعصام الموسى.

٣. **فلسطين تحت الاحتلال:** وقد مثّلت مجموعة (مقهى الباشورة) لخليل السواحري، نموذجاً مناسباً لهذه الصورة، حيث خصّص السواحري مجموعة كاملة عن أحوال القدس وما حولها في الفترة اللاحقة لحزيران ١٩٦٧. كما قرأت أحوالاً أخرى في نماذج من قصص (أحمد عودة).

٤. **اللاجئون :** ومعلوم أنّ ظاهرة اللجوء، ونشوء المخيمات من أبرز الظواهر الفلسطينية بعد هزيمتي ١٩٤٨ و ١٩٦٧، سواء في القسم الشرقي من فلسطين (الضفة الغربية) أو في الأردن، أو في بلدان عربية أخرى. وقد حاولت تتبع نشأة المخيم، وتطوّر حياة اللاجئين من خلال نماذج قصصية متعددة للإيراني، والناعوري، وأمين ملحس، وأحمد عودة، وخليل قنديل، وقاسم توفيق.

٥. **صعود المقاومة:** وقد رسمت القصص في هذا المحور صورة واسعة للمقاومة الفلسطينية في تجلياتها وتشكيلاتها المختلفة، وبرزت صور أولى من ثورة ١٩٣٦ في قصص لفخري قعوار ، وصبحي شحروري، ونمر سرحان. كما أبرزت قصص أخرى صوراً متعددة من المقاومة الفردية والجماعية، واتخذت أمثلة من قصص: محمود الريماوي ، وخليل قنديل، ويوسف ضمرة، وقاسم توفيق.

٦. **الفلسطينيون في الأردن:** وحاولتُ في هذا المحور أن أتأمّل التكوين الجديد لنسيج المجتمع الأردني، خصوصاً أنه تأثّر بأحداث فلسطين، وشكّل اللاجئون الفلسطينيون نسبة واسعة من تكوين المجتمع، وقد تطوّر الأردن الحديث بتداخل الخيوط التي كوّنت نسيجه. ويبدو المكوّن الفلسطيني خيطاً أساسياً في ذلك التكوين. ووجدتُ أنّ النماذج القصصية قليلة إلى حد كبير، وقد مثلت بقصص لسالم النحّاس وإلياس فركوح وقاسم توفيق.

٧. **الانتفاضة :** والانتفاضة صورة متجددة للمقاومة داخل فلسطين، تميّزت باتساعها وشمولها لأنحاء فلسطين، وقد استمرت الانتفاضة الأولى عدة سنوات منذ اشتعالها عام ١٩٨٧، وظلّت تتجدّد في السنوات التالية في هيئة دفاع إنساني عن الذات والهوية. وقد تمثّلت بنماذج قصصية

متعددة تفاعلت مع الانتفاضة لكل من: يوسف ضمرة، رمضان الرواشدة، محمود الريماوي، نايف النوايسة، خلود جرادة، يحيى القيسي.

وكان يمكن إقفال الدراسة بتأمل بعض القصص التي واكبت اتفاقات مدريد وأسلو، وصوّرت بعضها صدمة العودة، في ظل ظروف غير متوقّعة، لكن تلك النماذج لا تبدو كافية، فكأن المعالجة القصصية لم تنجز بعد، إذ ما يزال الموضوع حاراً متدفّقاً. كما أنّ تجدّد الانتفاضة في صور مشابهة للانتفاضة الأولى لا يشير إلى تغيّر الأحوال، ولا الدخول في مراحل جديدة ، سوى ملاحظة التدهور المتزايد ، مما يمكن للقصة أن تتابعه وتحاوره في نصوص فلسطينية متجدّدة.

لكن المؤسف أنّ التعبير عن القضايا العامة شهد انحساراً حادّاً في منتصف الثمانينات، لصالح توسّع حضور الذات الفردية المعزولة، وهو ما يحتاج إلى مساءلة في غير هذا السياق، مما يمثّل انصرافاً في غير أوانه عن أكبر القضايا العربية في العصر الحديث.

وختاماً: فإن أية كتابة لا تمثّل أكثر من اجتهاد شخصي، ولذلك فإن هذه الدراسة لا تجاوز أن تكون اجتهاداً ورؤية ذاتية لموضوع كبير، عسى أن تقدّم للقارئ قليلاً من الإجابات، وكثيراً من الأسئلة التي قد تحمله على مراجعة النتاج القصصي الخصب في الأردن.

ويسرّني أن أشكر (اللجنة الوطنية العليا لاحتفال عمّان عاصمة ثقافية ٢٠٠٢) التي انتدبتني لإنجاز هذا الكتاب، فلولا هذا التكليف ما حملتني العزيمة على إنجازه، وما كان للكتاب أن يظهر في هذا الوقت.

الباحث

الخروج من الجنّة

مأساة ١٩٤٨

عبّرت القصة الأردنية عن زلزال النكبة، الذي هزّ الواقع العربي بكل مستوياته، في فلسطين وخارجها، وكشف عن هشاشة ذلك الواقع وزيفه؛ ورغم أنّ ذلك الزلزال ـ عندما نراجع اليوم مقدّماته ـ لا يبدو مفاجئاً أو غريباً، فقد سبقته مراحل متدرّجة من العدوان على الأرض والإنسان طوال النصف الأول من القرن العشرين، ومع ذلك لم يتوقع أحد ـ كما يبدو ـ أن تضيع فلسطين، وأن تحتل أمام أنظار العالم العربي والإسلامي والبشرية كلها دون أن يحاول أحد الوقوف في وجه الاحتلال، وردعه عن انتهاك شعب آمن، وجد نفسه يتطوّح بعيداً عن أرضه ووطنه، ويُلقى به إلى المجهول في تهجير قسري مفزع.

وقد كان زلزال النكبة من تلك الهزّات الكاسحة التي تمثل فاصلاً قوياً بين ما سبقها وما تبعها، ولذلك مثّل صدمة عنيفة للإنسان الفلسطيني والعربي، وفي ظل ذلك المناخ لم يكن ممكناً للأديب أن ينزوي أو يظل بعيداً عن تأثيرات الحدث، ذلك «أنّ الأديب يعيش بالضرورة في مجتمع معيّن؛ ولا يمكن للإنسان أن يعيش معلّقاً في الفراغ، خارج حدود الزمان والمكان»[١].

وقد حاولت القصة القصيرة في الأردن أن تعبّر عن هول الصدمة، وتساوى في ذلك أبناء فلسطين الذين عانوا من النكبة وأهوالها، قبل أن يهاجر كثير منهم إلى الأردن، وأبناء شرق الأردن أو الضفة الشرقية الذين رأوا في النكبة حدثاً يخصّهم ويؤلمهم مثل أبناء فلسطين سواءً بسواء. ولكن أنّى للكلمات أن تحيط بحدث يفوق التوقّع، وبما خلّفه من مأساة تتعدّد صورها، وتفوق ما اعتاده القصاصون من أحوال بسيطة عبّروا عنها في قصص ما قبل النكبة.

---

(١) عبد المحسن طه بدر، حول الأديب والواقع، ص ٩.

وبذلك مثلت المأساة تحدّياً للكتاب ولأصحاب الكلمة ليرتقوا إلى مستوى الحدث من حيث جسامته وخطره وتأثيراته.

وهو تحد في الموضوع الجديد المتفجّر الذي يستلزم تفجيراً محايثاً ولاحقاً في الشكل الفني، ولعل من المسّلّم به أن الأشكال التقليدية التي عمد إليها التعبير القصصي قبل النكبة، لا تتّسع للأحوال المتجددة المضطربة بعدها، وفي درجة التسليم نفسها لا بد من التذكير أن هذا التغيير لن يكون فورياً سريعاً، بل لا بدّ له من مرور الزمن الكافي لنضج التجربة الفنيّة، مما هو معلوم في نواميس التغيّرات الجمالية وتحوّلات الفنون، لكن النماذج الأولى - في المألوف - كثيراً ما تنمّ عن التململ ومحاولة البحث عن أفق جديد.

وتبدو أكثر القصص المكتوبة قريباً من النكبة قصصاً منكوبة هي الأخرى، فكأنها لشدة الهول لم تُفقْ، ولم تنتبه إلى ما انتابها من عويل حاد وانفعال موجع يبعد الكتابة عن مسارها، ويؤدي إليَ انفلات خيوطها من بين يديّ أصحابها. إنها نصوص مصدومة، لم تثب إلى رشدها الفني ولا إلى يقظة الوعي وانتباهة الرؤيا، تماماً كما هو حال سائر العرب المصدومين آنذاك. وقد احتاجت القصة إلى بضع سنين قبل أن يستقر فيها التعبير عن النكبة وعن الموضوع الفلسطيني عامة بصيغ فنية ورؤيوية ملائمة..

وحتى لا تسبق الأحكام النصوص، نختار قصصاً لاثنين من القصاصين الذين واكبوا النكبة وعبّروا عنها تعبيراً مؤثراً وهما: محمود سيف الدين الإيراني، وعيسى الناعوري.

أما الإيراني فقد بدأ قبل النكبة بمجموعته (أول الشوط - ١٩٣٧) وهي مجموعة واضحة التأثر بالقصة المصرية عند محمود تيمور خاصة، وليس فيها ما ينمّ عن انتباه صاحبها للواقع السياسي والاجتماعي في فلسطين، وكأنه كان أسير ثقافته، وليس واقعه، وبعض قصصها تبدو تطبيقاً لأفكار مجرّدة يراها الكاتب، ويبني النسيج السردي إثباتاً لها.

أما عيسى الناعوري فقد نشر قصصه في بعض الصحف والدوريات كصحيفة الجزيرة ابتداء من أول الأربعينات، وقد عبّر كلاهما تعبيراً صريحاً، مواكباً للحدث في قصص مبكّرة تعبّر عن طبيعة الرؤية القصصية لحدث النكبة وزلزالها المدمّر، في زمن النكبة نفسه، أو القريب منه، ولذلك فإن تلك القصص تأخذ كثيراً من حرارة الحدث وما فيه من مباغتة ومفاجأة.

محمود سيف الدين الإيراني

كتب الإيراني قرابة عشر قصص تتصل اتصالاً صريحاً بفلسطين، أما القصص التي يرد فيها الموضوع الفلسطيني على نحو جانبي، أو بوصفه مكوناً غير منفرد فتفوق هذا العدد بكثير. ومن القصص التي تعبّر صراحة ودون مداراة عن موضوع النكبة وتوابعها القصص التالية:

١. الخروج من الجنة (الأعمال الكاملة ١/ ١٢٧).

٢. الأرض الطيبة (الأعمال الكاملة ١/ ١٤٣).

٣. قصة لم تتم (الأعمال الكاملة ١/ ١٥٣).

٤. اضرب رصاص (الأعمال الكاملة ١/ ٢٨٩).

٥. أقوى من الموت (الأعمال الكاملة ١/ ٤٤٧).

٦. لماذا يغضب البحر (الأعمال الكاملة ١/ ٤٥٥).

٧. قصة حنين (الأعمال الكاملة ١/ ٥١٩).

٨. ماذا حدث للأطفال (الأعمال الكاملة ١/ ٥٢٩).

وأكثر قصص الإيراني تتصل بمدينة يافا التي عاش فيها وخبرها وهاجر منها قبل النكبة مختاراً إلى شرق الأردن (١٩٤٢)، دون أن يتوقع ما تخبىء الأقدار لمدينته، ولذلك نجد صورة ضافية لهذه المدينة ولبحرها الذي ظلّ حاضراً في قصص الإيراني زمناً طويلاً، ليمثل سبباً موجباً للحنين، ولتظل يافا بيت الطفولة المفقود، وموطن الشباب الأول حيث تفتح الوعي، وتأسست مجلة الفجر الأدبي التي أصدرها الإيراني مع زميله عارف العزوني عام (١٩٣٥)[١]

ونستطيع ابتداء من عناوين القصص أن نهجس أو نحدس بطبيعة التعبير القصصي الغالب عند الإيراني إزاء النكبة، فمن الواضح أنه تعبير عاطفي مملوء بالتأثر والحنين، وهو تعبير رومانسي في جملته حيث يأخذ الوطن صورة الجنة ـ الفردوس ـ الأرض الطيبة، والخروج منها يعيدنا إلى الهجرة الفاجعة للإنسان الأول، الهجرة التي تسبب فيها إبليس وحرمت

(١) محمد عبيد الله، القصة القصيرة في فلسطين والأردن، ص ١٠٣ وما بعدها.

الإنسان أبداً من جنته، وبهذا لم يكن الخروج ولم تكن الهجرة انتقالاً اختيارياً أو مرغوباً فيه، وإنما كانت طرداً وانتزاعاً، مورست فيه - في الحال الفلسطيني - صوراً بشعة من الاضطهاد والتنكيل بالأرض والإنسان. وهكذا يمكن أن نحدس أيضاً بأن اليهودي هو إبليس الجديد، لكن ثمة فارقاً جوهرياً يتعلّق بحالة الطرد، فإذا كان آدم وحواء قد استحقا الطرد لأنهما استجابا لإبليس فوقعا في الخطيئة، فإن الفلسطيني - وفق الإيراني وغيره - لم يقع في أية خطيئة تستحق أن ينكّل به فيطرد من جنته، ولذلك تبدو هجرته وترحيله أشد قسوة من مغادرة الفردوس الأوّل.

وتحضر هذه الرؤية في قصص الإيراني وخصوصاً في (الخروج من الجنة) و (الأرض الطيبة) حيث يرسم في كل منهما صورتين متعارضتين ؛ صورة للفردوس أي للوطن الغائب (وهو يافا غالباً)، وصورة أخرى تمثّل ما أصاب الإنسان الفلسطيني بسبب النكبة، وما فقده بضياع الوطن.

وفي قصته الأولى (الخروج من الجنة) - التي استعرنا عنوانها للدلالة على هذه المرحلة من التعبير عن الموضوع الفلسطيني - تبدو الصورة مؤثرة مفجعة، وتأخذ هذه القصة شكل الرواية الملخّصة، بسبب كثرة الأحداث وتزاحمها، وعدم توفّر السكينة اللازمة للاصطفاء والاختيار. فتطول القصة (ست عشرة صفحة في طبعة الأعمال الكاملة) وتشمل تفاصيل وأخباراً متعددة، كأنما تريد الإلمام بالحدث منذ بداياته ومقدّماته وحتى نتائجه وتبعاته.

وتنفتح القصة بالسارد المتكلّم الذي يوهمنا برواية ما يعرف من خبرات، وربما يكون هذا السارد هو صوت المؤلف نفسه الذي لم يستطع أن يختفي خلف السارد كوسيط فني، فظل يظهر في ثنايا القصة ليعبّر تعبيراً صريحاً عما حدث محللاً ومعلّقاً في مواضع كثيرة من القصة.

ويرسم الإيراني صورة الشخصية (أبو خميس) بائع الفاكهة في يافا أيام الخير، وهي أيام ما قبل النكبة بالتأكيد، وتجيء الصورة مختلطة بصورة الفواكه لتشكّل (كرنفالاً) يشبه صور الجنّة وما فيها من نبت وفواكه :

«*في يافا . . . أيام الخير عرفت (أبو خميس) بائع الفاكهة. إني ما أزال أذكر دكانه الصغير، الضيّق، في المنعطف المؤدي إلى طريق الميناء، وقد امتلأ بصناديق الفاكهة: تفاح ورمان وعنب، عملت يد مفتنة على عرض كل صنف منها عرضاً حاذقاً، مغرياً، هي يد (أبو خميس)، الرجل الطيب الذي يخرج من*

بيته مع الفجر، يستقبل عربات الفاكهة في باحات سوق الخضار، فيأخذ منها حاجة دكانه؛ ولا تكاد تشرق الشمس حتى تكون عناقيد العنب وقطوف الموز معلّقة فوق مدخل الدكان، تتلقى تحية الصباح : ابتساماً ونضرة وضياءً . . عناقيد العنب تلك ، في موسمها ، تبهر العين في دكان (أبو خميس) ، لكأنها ثريات صغيرة متلألئة أبداً بالنور . . والبهجة . . »

(الأعمال الكاملة ١/ ١٢٧)

فهذه الصورة جزء من صورة الجنة، يطيل الإيراني في رسمها، وفي التركيز على بائع الفاكهة بحياته المطمئنة ومعيشته الرخية، ويسمي الإيراني مرحلة ما قبل النكبة بـ «أيام الخير» التي يعود لها عبر فعالية التذكّر، فيستعيد الصورة الفاتنة التي يضيف إليها عامل الفقد والحنين كثيراً من الألفة والتألق، وهكذا تبدو الصورة الإجمالية صورة تبهر العين وتملأ الذاكرة المعذّبة بما يدفعها للتسامي عن «أيام الشر» في مرحلة ما بعد النكبة، وهو ما يتبيّن لنا في نهاية القصة عندما يصل بنا السرد المنظم إلى الكشف عن مصير الجنة وشخصياتها التي أودى بها الاحتلال، وأقصاها بعيداً عن فردوسها.

ويعطي الإيراني شخصيته صورة البرجوازي الصغير، أو التاجر المنعّم وخصوصاً بعدما وقعت الحرب العالمية الثانية :

« . . وادخر ثروة صغيرة واستطاع أن يرفه عن نفسه وعن أمه العجوز الحاجة نفيسة، وأصبح في وسعه أن يكون له أكثر من (شروال) واحد من الجوخ الثمين . ويوم ذهب إلى القهوة المطلة على البحر وقد لبس (شرواله) البني الفاخر وأمال طربوشه الجديد إلى اليمين . . يومها رأى زبائن القهوة جميعاً سلسلة ساعته الذهبية تلمع على صدره . . » ١/ ١٢٨ .

ويتمكّن من تحقيق حلمه فتكون له زوجة «صغيرة ، حلوة، بنت ناس» كما يصفها الإيراني، وهكذا تكتمل عوامل الاستقرار والهناء، وتتكامل أطراف الصورة المستقرة لبطل القصة . وحتى حكاية الراقصة أو الغانية التي تعلّق بها قبل زواجه واستقراره لم تؤثر كثيراً فيه، إذ بدت حدثاً عابراً، وخطراً بسيطاً لم يدم . . ويختتم الإيراني هذه الصورة بتعليق منه أو من السارد :

«إيه . . . تلك الأيام ما كان أحلاها وأشهاها» ١/ ١٣١ .

لكن تلك الأيام لا تطول ولا تدوم، إذ يعكّرها ما تتعرّض له يافا من عدوان، ويقرر أبو خميس أن يسهم في الدفاع عنها، وهو يرى العدوان يتكاثف ويزداد، قادماً من (تل أبيب) القريبة. ويقدّم الإيراني في هذا الجزء صورة للنضال والفداء، يشارك فيه (أبو خميس) وسواه من أهل المدينة، ورغم صورة البطولة، فإن الغلبة تكون للأعداء، وتقع الهزيمة مرة موجعة. ويفقد (أبو خميس) كل ما كان فيه من هناءة واستقرار.

وتتضمن القصة رؤية غائمة للصراع ولأسباب الهزيمة يمكن استنتاجها كما يلي:

ـ تبرئ القصة الإنسان الفلسطيني من مسؤولية ضياع فلسطين، والفلسطيني في القصة أميل إلى برجوازي صغير، فهو ليس كادحاً ولا فقيراً، إنه غني، حولّته النكبة إلى متشرد.

ـ تحيل القصة الهزيمة إلى أسباب تتصل بالمؤامرة، فأبو خميس حين بدأ يفكّر في الأسباب التي أدّت إلى ضياعه «لم يفهم من هذا إلاّ شيئاً واحداً هو أن التآمر على وطنه كان أبعد مما كان يظن، لقد خُيّل إليه أن الدنيا كلها قد تآمرت على هذا الوطن» ١/ ١٣٨.

ـ الأعداء متفوقون في الأسلحة والذخيرة، فالمعركة غير متكافئة؛ يمتلك المدافعون كل العزيمة والإيمان للدفاع عن الوطن، لكنهم لا يملكون السلاح والعتاد الذي يدافعون به، فالأعداء «يملكون من السلاح ما لا يملكه العرب، ألف رصاصة منهم تنطلق في لحظة. لا يقابلها أكثر من عشر طلقات من الجانب العربي» ١/ ١٣٦.

ـ أما جيوش الدول العربية السبع فقد أدرك (أبو خميس) أنها «لن تفعل شيئاً كثيراً.. ستحارب وتخضب دماء أبنائها ثرى فلسطين، ولكنها لن يخلّى بينها وما تريد، حتى لو وصلت إلى أبواب تل أبيب.. إن الدخلاء الذين يلبسون البرانيط.. ويرطنون بلغات لا تفهم.. لن يمكنوها أن تفعل شيئاً» ١/ ١٣٨، والإشارة هنا إلى الإنجليز، وإلى (كلوب باشا) الذي كان ـ آنذاك ـ يسيطر على قيادة الجيش في الأردن، إذ تأخر تعريب الجيش حتى عام ١٩٥٦.

وهذا عامل خارجي ليس لأبي خميس يد في دفعه أو مواجهته، إنه يمتلك الشجاعة والعزيمة الفردية مثل بقية أبناء وطنه، لكن ليس بمقدوره ولا بمقدورهم مواجهة قوى الشر جميعاً، في ظل نقص الأسلحة، وما سبق الحرب من تحريم السلاح على الفلسطينيين إبان الانتداب البريطاني.. وكل هذه المراجعة تأتي في سياق تبرئة «البرجوازية الفلسطينية» من إثم ضياع فلسطين، خصوصاً أنّ هذه الطبقة، تولّت قيادة المجتمع قبل النكبة، مثلما تولّت مسؤولية الحرب.. وهكذا ـ كما يبدو ـ كان هدف القصة الرومانسية المعبّرة عن تلك الطبقة:

إبراز الفقد، وإعلاء الحنين، وبين هذا وذاك تبرئة الطبقة من الخطيئة التي أدّت إلى الطرد من الوطن/ الجنّة.

وهكذا تقدّم القصة أسباب الهزيمة هنا وهناك، لكنها في كل حال تبرئ (أبا خميس) من المسؤولية، فهو ضحية لكل تلك الملابسات التي اجتمعت لتحرمه من موطنه، وتنزعه من حياته الرخيّة ومن جنّته الممتلئة بالفواكه والأعناب، كما صورتها القصة في قسمها الأوّل.

وتصوّر القصة سقوط يافا، وخروج (أبي خميس) منها، وترصد مأساته مثالاً للفجيعة ولخسارات النكبة:

«ترك وراءه داراً صدّعتها قنابل (المورتر) وأشلاء أمه العجوز الحاجة نفيسة، وابنه خميس.. فقد فتكت بهما شظايا القنابل في ساحة الدار... وبقيت له زوجه (زهية). إن مصيبتها بولدها قد أفقدتها رشدها، فهي إلى جانبه في سيارة الشحن التي انطلقت بهما إلى الأردن، شاخصة البصر، شاردة اللب، جامدة لا تختلج لها جارحة، كأنها تمثال مروّع للحزن الأخرس» ١/ ١٤٠.

وتصوّر القصة هذا الضياع ليكون نقيضاً للصورة التي رسمها في مبتدأ القصة، وليس أمام (أبي خميس) إلاّ أن يتذكّر ويتألم، وكلما ابتعدت سيارة الشحن عن يافا أكثر، ازداد الألم وتعمّقت المأساة، وهكذا يفقد سعادته إلى الأبد:

«كان يحس في الواقع كأنما قد خرج من الجنة. كأنما قد طرد منها.. وعندما أشرفت السيارة على عمّان، وبدت من بعيد جبالها التي تقوم عليها منازلها وقصورها.. كان (أبو خميس) قد أدرك تماماً أنّ دون العودة إلى الجنة متاعب وأهوالاً وشقاء كثيراً» (١/ ١٤٢)

هكذا تنتهي القصة نهاية دالة على فقدان فلسطين، بوصفه فقداناً للفردوس، ورغم ما في القصة من أحداث متزاحمة، ومن شروحات واستطرادات يمكن نفيها بسهولة من النسيج السردي الأساسي، فإنها تبدو شديدة التعبير عن صدمة فقدان الوطن والخروج من فردوسه... كما أن نهايتها الدالة تبدو بليغة، فما تزال الجنة بعيدة، وما تزال تحتاج أهوالاً وشقاء كثيراً بعد مرور قرابة نصف قرن على كتابة هذه القصّة.

الأرض الطيبة

وتبدو قصة (الأرض الطيبة) قريبة الشبه من القصة السابقة، إذ لم يبتعد الإيراني عن

طريقته في التعبير العاطفي عن النكبة، مثلما لم يجر تغييرات في المناخ العام، سوى أنه وضع (الحاج داود) مكان (أبي خميس) وجعله في (الأرض الطيبة) صاحب أرض وبساتين تثمر الفواكه والأعناب بدلاً من مهنة بيعها في القصة الأولى.

تبتدئ القصة بيافا، و ترسم صورة تمتلئ برائحة النبت والخضرة والثمار اليانعة، وهي بذلك ترسخ هذه الصورة النمطية في التعبير عن الوطن، صورة البساتين وأرض البرتقال والعنب. ويتابع القاص وصف حبة البرتقال منذ كانت برعماً حتى تستوي حبة ملساء كبيرة، ثم تصل إلى النضج وتحملها السفن إلى ما وراء البحار، ويأخذ هذا الوصف أكثر من صفحة في مفتتح القصة.

أما (الحاج داود) فهو برجوازي أصيل، «رجل ابن أصل، وقد ورث بيارته عن أبيه، يوم كان الناس ناساً، والخير خيراً، وقد نشأ يحب التربة الحمراء، وشجرة البرتقال، ولم يكن يخامره شك في أنّ هذه التربة ذهب خالص» ١/ ١٤٤.

ففكرة الوطن في هذه القصص مرتبطة بالبرتقال، وبالنبات، ولا تبدو مرتبطة بمناخات فكرية وثقافية يمكن أن تعمّق الوطن أبعد من كونه بيارة أو شجرة برتقال، ومع ذلك فهي طريقة في التعبير لا نستطيع إلاّ أن نراها في هذه المرحلة من التعبير الرومانسي عن الفقدان والضياع.

ويعيش (الحاج داود) عيشة رضية أيضاً مستمتعاً بثروته وأرضه، على نحو ما كان (أبو خميس) في القصة السابقة، ومع أنه لم يكن يفهم في السياسة (رغم غناه وثروته وأصله) إلاّ أنه بفطرته الصافية رفض بيع الأرض ونعى على من خانوا وباعوا، فوعيه وعي فطري، بل أميل إلى السذاجة، على ما فيه من صواب هنا، لكنه لم يحمله إلى فهم عميق لمعنى الوطن، أو أن رؤية الكاتب المبنية على الانفعال أكثر من الأيديولوجيا والفكر، قصّرت عن تطوير شخصيته لتحمل أفكاراً إلى جانب ما تكنّه للوطن من حب وتقديس.

وقد ضاعت الأرض، وضاعت يافا رغم دفاع (الحاج داود) عنها مع بنيه، وقد خرج خاسراً من الحرب . . . خسر وطنه وأرضه، وبعض بنيه، وهو:

«لا يكاد يفهم شيئاً مما حدث . . كان يتوقع كل شيء، إلاّ أن ينزح الناس عن بلادهم وقراهم وبيوتهم . . . كان يتوقع أن تزلزل الأرض زلزالها وتخرج

حممها وأثقالها . ولا يترك الناس وطنهم وبيوتهم ولا ينبذون أرضهم، الأرض الطيبة السخية المعطاء» ١/ ١٥٠.

وهكذا يبدو مصدوماً، جريحاً، يتساءل ويستنكر، دون أن يجد جواباً شافياً على ما حدث، وينتهي إلى مصير مؤلم، بعد المعيشة الرخيّة والثروة والأرض، وقد رسم الإيراني هذه النهاية رسماً عاطفياً مؤثراً ينطوي على سائر لوازم الصورة الرومانسية بما فيها من غايات التأثّر الوجداني، والنظرة العاطفية إلى الشخصية، فضلاً عن إبراز المصير البائس الذي آلت إليه الطبقة الغنية بعد فقدان الوطن، وتبرز هذه الصورة على النحو الآتي:

«في أيام الشتاء الأخيرة، كثيراً ما كان الناس يمرون في مدينة (أريحا) أمام رجل قد عَلَت به السن، واتسخت ثيابه، وبهت لون عمامته حول طربوشه، واستطالت لحيته واغبرّت، رجل مسكين، لا يذكر أحد أنه رآه يتكلّم أو يبتسم أو يغيّر جلسته، فهو أبداً جالس القرفصاء، عند كوم من برتقال (أريحا) يبيع منه للمارة، وفي راحة يده المعروقة المرتعشة؛ برتقالة لا تفارقها أبداً، يحدّق فيها النظر من حين إلى حين، كالمأخوذ بلونها الذهبي الفاتن. . ثم يتحسسها براحة يده الأخرى في كثير من اللطف والرفق والرقة. . إنه الحاج داود، يحلم ثمة بالأرض الطيبة. . والفردوس المفقود».

(الأعمال الكاملة ١/ ١٥١)

فهذه الصورة المؤثرة للشخصية، لا تختلف كثيراً عما آل إليه (أبو خميس) في قصة (الخروج من الجنة)، عندما أدرك أنه طرد من الفردوس إلى الأبد، وهي تؤدي وظيفة مشابهة، بقصد إبراز المأساة الإنسانية التي أدّت إليها النكبة، فقلبت الحياة المطمئنة إلى حياة شقية، وهي في كل حال صورة عاطفية، تختصر الحنين إلى الوطن في صورة البرتقالة التي يمسك بها (الحاج داود) ولا يتركها تفلت من يده، وتبدو هذه الصورة ـ صورة البرتقال أو غيره من الثمار ـ صورة نمطية تكرر توظيفها والاتكاء عليها كخيار تعبيري لآثار النكبة، وكصورة رمزية للوطن ولخيراته التي ذهبت ولن تعود.

ويمكن للقارئ أن يتساءل عن سر هذه البرتقالة «بلونها الذهبي الفاتن»، لماذا تظل برّاقة أبداً، مع أن مرور الزمن، وحوادث النكبة والهجرة إلى أريحا أخذت زمناً يتكفّل بذبول

البرتقال، لكن برتقال الدنيا يذبل مع مرور الأيام، أما برتقال الرومانسية الفلسطينية فإنه يظل فاتناً برّاقاً، لأنه نبت الذاكرة، وفاكهة الخيال، وهو صورة مصغرة للوطن الذي يظل فاتناً في الذاكرة مهما يكن مرور الأيام قاسياً، وهكذا يبدو (الحاج داود) في بداية لجوئه وتشرّده، غافلاً عن كلّ شيء، مرتهناً إلى البرتقالة الآسرة التي تذكّره بالوطن البعيد، الذي أمسى أبعد من كل توقّع واحتمال.

قصص أخرى

وفي قصصه الأخرى لم يخرج الإيراني على هذا الأسلوب العاطفي، ففي (قصة لم تتم) يعود للمضمون نفسه، فيرسم مشهد التشرّد واللجوء، إذ يصل اللاجئون القادمون من يافا إلى السلط في شرق الأردن، وتبدو الشخصية تحمل الملامح المصدومة نفسها: «إنني لا أقوى حتى على أن أذكر الأشياء والحوادث كما ينبغي أن تكون منظمة، مرتبة، متساوقة، أنّى لي القدرة على مثل هذا الأمر الآن» ١/ ١٥٤. فالصدمة عنيفة، والكتابة القصصية تنفلت من بين يديّ صاحبها، دون أن تتسم بالانضباط الفني، بسبب قرب الكاتب من الحدث المتفجّر الذي تسرده القصة، ولم يهدأ اضطراب الكاتب ليكون ممكناً أن يرتّب أوراقه ويعنى بأدوات فنّه.

أما قصة (اضرب رصاص) فتعرض لدور الجيش الأردني في حرب فلسطين، وخصوصاً في معارك القدس وباب الواد، وتأخذ شخصية أردنية هي (حميدان) العسكري البدوي القادم من الثنية في الكرك، وتنفتح القصة على آخر ليلة قضاها حميدان في (الثنية) إذ تظل معه ذكريات تلك الليلة، ثم تتابع القصة رحيله إلى (عمّان) وتدريبه في الجيش، ويرسل رسالة إلى والده الشيخ ومعها صورة الجندي الذي كان يحلم أن يكونه، ويخبر أهله بأنه متوجه مع رفاقه إلى المعركة في الغد.

وتصوّر القصة دفاع الجنود (حميدان وأصحابه) عن القدس، وتتابع التطوّر الداخلي في وعي حميدان، إذ تطوّر هذا الوعي، وازداد انتباهاً، وترسم له صورة على أسوار القدس.

> *«وها هو الآن جاثم كالنسر فوق أسوار القدس. ويده تقبض بقوة وعزم على بندقيته، وعيناه الشاخصتان تتوقدان، وأذنه المرهفة تتسمع بحذر، ومن ورائه تنهض قبة الصخرة وبناء القيامة، وتعلو قباب ومآذن في كل مكان، وينام الناس مطمئنين.. لأن (حميدان) ورهطاً من رفاقه البواسل يحمونهم،*

ويتطلعون من وراء الأرض الحرام إلى اليوم الموعود، اليوم القريب الذي يطهرون فيه أرض العرب كلها من آخر أثر فيها للجبناء الرعاديد، الذين لا يستطيع أن يحميهم السلاح الذي في أيديهم» ١/ ٢٩٥ .

وتبدو القصة متفائلة بتناولها نموذجاً إيجابياً يحمل معنى الحس الوطني الفطري، ويتمثّل في نهوض (حميدان) القادم من الكرك للدفاع عن أسوار القدس، ويعلو هذا الحس الوطني بتكرار الأغنية المحببة عند الجندي البدوي:

هه . . هه يا بو قرون مجدلاته

اضرب رصاص . . خلي رصاصك صايب

وتنتهي نهاية طيبة بما تحمله من الرغبة في النضال واسترداد ما احتل من الأرض، فقد فهم (حميدان) معنى ضرب الرصاص:

«ومن جديد سيعود إلى مربضه فوق أسوار القدس يحميها مع رفاقه . . ويكونون جميعاً على موعد قريب قريب . . لاسترداد الأرض الطيّبة . . هناك وراء الأفق الغربي . . فقد عيل صبرها . . وطال الانتظار . . وما أشد حنينها إلى أبنائها السمر المغاوير » ١/ ٢٩٦ .

ومع أن هذه السطور الأخيرة ترد في هيئة تعليق خارجي يكشف عن صوت الكاتب الذي لم يستطع الاختباء خلف الشخصية، فإنها تشف عن سبب الروح الإيجابية التي شملت القصة من أولها إلى آخرها، خلافاً للقصص الأخرى التي انشغلت بالشقاء والمأساة، فسبب الابتهاج ذاك الرصاص العربي الذي دافع عن القدس، وهو وحده يمكن أن يحرر الأوطان، فالقوة وحدها يمكن أن توقف الأعداء وتحمي المقدسات، لكن القصة نفسها لم تقدّم لنا رؤية الجندي للقدس، ولماذا استبسل للدفاع عنها، بسبب من سيطرة السرد الخارجي الذي لم يسمح للشخصية أن تأخذ حقّها من التمثيل. فبدت في كثير من المقاطع أقرب إلى المقالة القصصية، أو الخطبة السردية مما أضعف كثيراً من احتمالات تشكّل التنسيج السردي وتطويره.

عيسى الناعوري

يبدو عيسى الناعوري شديد الانفعال بحدث النكبة، ولعله أكثر القصاصين اهتماماً بهذا الحدث من ناحية عدد القصص المتعلّقة بالنكبة وذيولها، وتكاد مجموعتاه الأولى والثانية تقتصران على الموضوع الفلسطيني، ففي المجموعة الأولى (طريق الشوك) التي صدرت في عمّان عام ١٩٥٥ ثلاث عشرة قصة فلسطينية، كلها من أجواء النكبة، وكذلك الأمر في المجموعة الثانية (خلّي السيف يقول) التي صدرت في القدس عام ١٩٥٦، وفيها ست قصص عن فلسطين، وثلاث قصص في موضوعات أخرى. وفي مجموعته الثالثة (عائد إلى الميدان) التي ظهرت في حلب عام ١٩٦١ تعبير جزئي عن الموضوع الفلسطيني، وفي مجموعته المخطوطة (دماء في العام الجديد) قصّتان من وحي فلسطين ومن أجواء نكبتها هما قصة (دماء في العام الجديد) التي جعل عنوانها للمجموعة كلها، وقصة (التمثال الذي لم يُقَمْ).

وتبرز قصة (تمثال التضحية) - وهي القصة الأولى في مجموعة (طريق الشوك) - دور الفن الملتزم في حرب النكبة، فبطل القصة - النحات - اتخذ من الإزميل سلاحاً وحيداً:

«ليترك في أمته مثلاً رائعاً من أمثلة الوطنية الحقة الصامتة، بأن يقدّم لها رمزاً يبث في أبنائها روح النضال والعزم والإيمان الوطني. فمضى ينحت في الحجر ليصوّر فكرة التضحية في سبيل الوطن»

(طريق الشوك، ص ٥)

وينتج عن هذا الجهد الدؤوب تمثال التضحية، الذي سكب فيه الفنان روحه وأفكاره ووطنيته، ليكون ذلك مصداقاً لما بدأت به القصة من أنّ الفن لم يكن «عنده مجرّد تسلية، ولكنه كان وسيلة لتحقيق أهداف كبيرة في نفسه وفي مجتمعه»، ولعل هذه الوظيفة الملتزمة للفن التي يسقطها الناعوري على بطل قصته هي ذاتها ما يراه الناعوري نفسه، وما كتب بوحي منه مجموعاته الأولى، وهذا يشير إلى سمة أساسية في السرد الرومانسي آنذاك تتمثّل في قصَر المسافة بين الكاتب والراوي وبطل القصة، فكثيراً ما يلتبس صوت الكاتب بضمير السرد، وكثيراً ما يفارق الراوي دوره التوسطي، ليتحوّل إلى موقع متقدّم في ترتيب

الأصوات القصصية ومدى حضورها. وهذا ما يؤدي إلى نشوء كثير من المشكلات الفنيّة في السرد.

وترسم القصة بالكلمات صورة ذلك التمثال المعبّر عن فكرة التضحية، المجسّد لمعاني الفداء ولما يتعرّض له الوطن من عدوان عنيف، وتبدو هذه الصورة على النحو الآتي:

«جندي مسلّح يحمل بيده بندقية، وقد باعد بين قدميه ماشياً بثبات، وفي وجهه دلائل العز والإصرار والنجدة، ومن خلفه امرأة وولدان يبكون ويمدون أيديهم نحوه متوسّلين إليه أن يعود ليبقى معهم، فلا يلتفت إليهم، بل يجدّ في المشي إلى حيث تنتصب أمامه راية الوطن في يد فتاة يحيط بها جنديان من الأعداء يحاولان اغتصاب الراية منها، وهي تقاوم بعنف وبطولة وإباء، وقد تشعث شعرها، وتمزّقت ثيابها، ومالت الراية فوق رأسها حتى لتكاد تسقط في أيدي الجنديين العدوين». (طريق الشوك، ص ٥).

أما نهاية القصة، قصة الفنان والتمثال فتنتهي على نحو مأساوي، فبعد أن ينصب التمثال، تزداد حوادث القتل والعدوان، وفي أواخر (نيسان ١٩٤٨) يتسلل الفنان إلى حيث يربض تمثال التضحية، لكن رصاص اليهود يهاجم الاثنين معاً، ليقتل الفكرة المجسّدة للتضحية، ويقتل صاحبها أيضاً، وتبدو الصورة الجديدة للتمثال بعد الاعتداء معبّرة عمّا آلت إليه الأحوال في المعركة مع العدو:

«وفي الصباح رأى المارة القليلون بقرب تمثال التضحية شاباً ممدّداً على الأرض، ورأسه مسند إلى قاعدة التمثال، وقد تخضّب جسده بالدماء التي ظلّت تنزف من جراحه طوال الليل. وكانت الراية التي تحملها فتاة التمثال قد تحطّمت وسقطت على صدره، وتهشّم كذلك رأس المناضل المسلّح والبندقية التي يحملها، ولم يبق من التمثال سوى فتاة ممزقة الثياب، مشعثة الشعر، تتجاذبها أيدي الجنديين العدوين، وسوى امرأة وطفلين يبكون وأيديهم ممدودة بتوسّل وضراعة». (طريق الشوك، ص ٧).

ففي هذه القصة يلامس الناعوري أبعاد مبدأ الالتزام، أو الفن للوطن وللمجتمع على نحو معبّر شفاف، كما يتخذ من مبدأ التجسيد الفني سبيلاً للتعبير عن مجريات الحرب التي انتهت بهزيمة العرب واحتلال الوطن العزيز، وهذا ما تنبئ عنه الصورة الثانية للتمثال بعدما اختفت منها معالم المقاومة، وظلّت فيها أمارات الفقد والهزيمة، كما أنّ صورة الفنان وهو مستند إلى

تمثاله تعبّر عن قتل الأعداء للفكرة النبيلة ولمن يحملها، لأن خطرها عليهم لا يقل عن خطر النضال الصريح، والقتال الفعلي، لأنها تمدّ النفوس بما يدفعها للتضحية، وما يوجهها للوقوف في وجه الأعداء.

أما قصة (عيد وطفولة) التي ينصّ الكاتب أنها (كتبت في عيد الميلاد الأول بعد المأساة عام ١٩٤٨) فتكشف عن أثر المأساة في العائلة المسيحية اللاجئة. ويقيمها على مبدأ التعارض أو المقابلة بين حالين؛ حال الأسرة قبل النكبة في احتفالها وابتهاجها بعيد الميلاد المجيد، ثم حالها الجديد بعد النكبة وقد جاءها العيد لأول مرة بعد ضياع الوطن وتبدّل الأحوال.

وتركّز القصة على الأطفال، إذ يجعل القاص في الأسرة أربعة أطفال تتراوح أعمارهم بين سن السابعة والتسعة أشهر، ومعلوم أن عنصر الطفولة مما يثير الانفعال والتأثّر، ومما يستجلب حسن التلقي للقصة، وفي الحال الأول قبل النكبة:

«اعتادت الأسرة أن تحتفل كل سنة بعيد الميلاد احتفالاً بهيجاً، فتنتصب شجرة العيد، وتزينها بالهدايا الجميلة، والشموع أو أزرار الكهرباء الملوّنة. فيتحلّق حولها الأطفال بثيابهم الجديدة وبالهدايا التي يعتقدون أن شيخ العيد قد أحضرها لهم، وملأ بها جواربهم وهم نيام». (طريق الشوك، ص ٢٠)

هذا هو حال العيد في الوطن، بهيجاً سعيداً، يجيء فيه (سانتاكلوز) وتجيء الأضواء وشجرة الميلاد، ليكون الفرح أمارة على الاستقرار والابتهاج، وعلامة على الأحوال الميسورة في الأسرة؛ إذ تتمكن من تأمين متطلبات العيد ونفقاته بيسر ورضى، لكن هذا الحال تبدّل وتغيّر، بعدما أغار الأعداء على الوطن، وبدّلوا سعادة الأسرة إلى شقاء، ولذلك يبدو عيدها الجديد شاهداً على ما آلت إليه الأحوال المؤلمة:

«واليوم ها هو العيد قد جاء، و(سانتا كلوز) لم يحضر كعادته، والشجرة لم تُنصَب بهداياها وشموعها، والدمى ليس منها في أيدي الأطفال شيء. والثياب الجديدة.. لقد حلّ محلها ثياب رثّة ممزقّة، كلما رفأتها الأم من جانب، تفتّحت فيها النوافذ من جانب آخر». (طريق الشوك، ص ٢١)

وتفيض القصة من بعد في رسم صورة الأسرة قبل النكبة، والتغيّر الذي لحق بها جرّاء الحرب والهزيمة، لقد خرجت هي الأخرى من جنتها: فالدار الجميلة التي كانت تملكها الأسرة في حي الطالبية في القدس ذهبت إلى الأبد، وتبدلّت إلى كوخ في حي قديم في عمّان، محاط بالمياه الآسنة والروائح القذرة، ورب الأسرة كان فيما مضى تاجراً يملك دكاناً يدرّ عليه

الرزق الحلال، وهو الآن بلا عمل، وبلا مال بعد أن نهب اليهود تجارته واستولوا على دكانه، وليس أمامه اليوم سوى مساعدات تافهة يوزّعها الصليب الأحمر، يقضي نهاره كله في انتظارها عند مخزن التوزيع . . .

لقد تعرّضت هذه الأسرة إلى التغيّر من الغنى إلى الفقر، ومن السعادة إلى الشقاء، ومن الكرامة في الوطن، إلى الإهانة في اللجوء، ففقدت فردوسها، كما هو حال (الحاج داود) و (وأبي خميس) ممن عبّر محمود سيف الدين الإيراني عن حكاياتهم وتحوّلاتهم. أي أنّ الناعوري في رصد هذه التحوّلات ومتابعتها لم يخرج عمّا وجدناه لدى صاحبه الإيراني، فالفلسطيني كان في صورة (البرجوازي الصغير) يجد الأمان والكرامة والعيش الكريم في وطنه، في شبه جنة على الأرض، لكن فقدان الوطن نقله إلى الجحيم بعينه. وعلى ما في الصورة من عاطفية ورومانسية فائضة، فيبدو أنها الصورة الأكثر إلحاحاً في السنوات القريبة من النكبة، إذ فضلها القصاصون على التعبير الواقعي الممكن، ومالوا إليها دون سواها من صور محتملة، يمكن للفن أن يبتدعها للتعبير عن مأساة لا تتوقف عند فقدان مكتسبات العيش ومستلزماته، وإنما هي أعمق من ذلك بكثير.

وتنتهي القصة السابقة بالأب وهو يوجه أطفاله للنوم لعل شيخ العيد يمر بهم، كأنما يعللهم بالحصى ليناموا . . وتجيء الفقرة الأخيرة منها على لسان الراوي الذي يروي سرداً خارجياً يكشف عن ظهور المؤلف وتعليقاته التي لا ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالنسيج السردي، لكنها ـ التعليقات ـ توضح جانباً من المأساة الجديدة آنذاك:

«*ولكن شيخ العيد، صاحب السلة الكبيرة المملوءة بالهدايا الجميلة، قد غيّر طريقه عنهم في هذا العام، فهو كسائر الناس يهرب بعيداً عن الأكواخ، ولا يزور منازل المشرّدين والبائسين، ليسكب على قلوب أطفالهم الأبرياء قطرات من التعزية والحنان. وسيطلع الصبح على كبار تتمزّق قلوبهم حسرة، وتذوب عيونهم دموعاً، وعلى أطفال تجلدهم الخيبة بسياطها، ويعذّبهم الحرمان بقسوته*» . (*طريق الشوك*، ص ٢٤).

ويبدو أن يوم العيد ـ كخيار زماني للقصة ـ قد استهوى الناعوري، لأنه يمكّنه من بناء التعارض بين السعادة والشقاء، وبين ما كان و ما آلت إليه الأمور، وقد دفعه ذلك إلى كتابة

قصة أخرى من وحي يوم الوقفة[1]، وهو اليوم الذي يسبق العيد الإسلامي ويستعدّ فيه الناس للفرح بالخروج إلى الأسواق، وتهيئة لوازم العيد ومتطلباته، ونقف في هذه القصة مع (خضرا) المرأة الأربعينية التي غادرت قريتها (المالحة) منذ عام المأساة، بعدما سقط زوجها وبعض بنيها هناك، واستقر بها المطاف في كهف حجري مظلم على طريق السلط في عمّان، اقتسمته مع أسرة أخرى من عين كارم، وتؤدّي القصة غاية مشابهة للقصة السابقة (عيد وطفولة) إذ غايتها أن تكشف عن البؤس الذي أصيبت به الأسرة، فالأطفال لم يذهبوا إلى المدارس، وهم جوعى عراة لا يجدون طعاماً أو ثياباً، وفي يوم العيد ينكشف بؤسهم أكثر مما يجب، وينتهي الأمر بالطفل (عدنان) في مركز الشرطة بعد أن خطف علبة تضم قليلاً من الحلوى، إضافة إلى ما يرد في القصة من مواقف الشقاء والحرمان.

وفي قصة (طريق الشوك)[2] التي حملت المجموعة اسمها، نقف مع (سعيد) بطل القصة في موقفين أو حالين، يسيران في مبدأ التعارض نفسه، مما كان قبل النكبة وبعدها، فهو في الحال الأول عاش طفولة سعيدة بين والديه وإخوته، وكان له أرض يحبها، وأصحاب يلعب معهم إلى آخر مناخات الطفولة السعيدة، لكن مجيء العدو يغيّر الأحوال، وفي عام ١٩٤٨ كان (سعيد) في العشرين من عمره، فهبّ مع إخوته للدفاع عن الوطن، وتتوقف القصة مع حماسه وبطولاته، لتبرِّئه من أيّة مسؤولية حيال ما حدث، لقد بذل كل ما في وسعه، وناضل باستبسال وشهامة وشجاعة، لكن المعركة كانت أكبر من الجميع، وقد أدّت إلى انكسار (سعيد) وخروجه من القرية بغير أب ولا أم بعد أن فقدهما في النكبة، حتى وصل إلى أحوال التشرّد واللجوء والمرارة مما تصوّره القصة في حال شقائه.

فهذه القصة تقف على النكبة وتحوّلاتها من خلال متابعة مسيرة حياة (سعيد)، بين كبريائه وذله، وطفولته السعيدة وحياته الشقية، كما تبرز ما كان يحسّ به من نشوة الدفاع عن الوطن، في مقابل مذلة اللجوء ومهانته، وقد ظلّ يعيش هذه الذكريات، لتخفف عنه بعض آلامه وتنسيه من فقدهم في الحرب الأليمة.

---

(١) قصة (يوم الوقفة) من مجموعة (طريق الشوك)، ص ٥٣.
(٢) مجموعة (طريق الشوك) ص ١٠٤.

أما مجموعة (خلّي السيف يقول) فتشتمل أيضاً على قصص مستوحاة من أحوال فلسطين ومناخات النكبة، وقد اشتملت على مقدّمة قصيرة للمؤلّف، تكشف عن مبلغ الالتزام الذي استشعره، وعن حدة الانفعال بأحداث فلسطين ومصابها، وهو ما دفعه ليكتب عن ذاك المصاب وليكون خياره كتابة القصص الهادفة كما أسماها، من أجل تثبيت المأساة، وتوجيه الناس للاهتمام بها والتفاعل معها، لعل ذلك يؤدي إلى الفعْل المؤثّر الذي يعيد الوطن ويدحر المحتلين.

وتكشف هذه المقدّمة عن الوعي الذي كتب به الناعوري قصص النكبة، وعن جملة من الأمور التي يمكن أن نعود إليها بعد أن نثبت هذه المقدّمة للقارئ ليشاركنا في قراءتها، وفي الاطلاع على الروح التي أنتجت تلك القصص الغزيرة في سبيل غاية كبرى هي فلسطين في مأساتها وآلامها.

مقدّمة مجموعة (خلي السيف يقول).

أخي القارئ

هذه مجموعتي القصصية الثانية، بعد (طريق الشوك)؛ لم أكتبها لأكتسب بها شهرة ولا ثناء؛ ولا رميت من ورائها إلى تزجية فراغك بحديث يطير في الهواء، ويدغدغ أحاسيسك وأخيلتك في لحظات من أوقاتك الهادئة. لم أكتبها لشيء من ذلك، ولكنني كتبتها لأطرق بها أذهان الناسين، وأنبّه بها ضمائر الجاهلين إلى المأساة التي وقعت في بلدك وبلدي، وفي أهلك وأهلي، والتي كان لك أنت ولي أنا حصة ونصيب في إيقاعها، مثل نصيب الأعداء، لا يقلّ ذاك عن هذا في شيء.

مأساة بلدك وبلدي، وأهلك وأهلي، هي من صنعك أنت وصنعي، ومن صنع قومك وقومي؛ تواطأ الواعي منا فيها مع الأعداء عن خيانة وتصميم، وسار الجاهل منا فيها مع خطى الأعداء عن إذعان وسذاجة؛ فوقعت المأساة الكبرى نتيجة للوعي الخائن المصمم، والجهل الساذج المذعن . . . . !

إنني بمجموعتي هذه الصغيرة - كما كنت في مجموعتي السابقة [1] - لا أحاول

(١) يقصد مجموعة (طريق الشوك) التي صدرت في عمّان ١٩٥٥. وقد تناولنا بعض قصصها فيما سبق.

أكثر من أن أرسم خطوطاً وطيوفاً من المأساة وعواملها، لعلّها تنبه الضمائر إلى التوبة، وإلى التصميم على التكفير، وعلى الاستعداد لكل تضحية في سبيل هذا التكفير. وما أعظم التضحيات التي نحن في حاجة إليها لنغسل العار، ونمحو خزي الأبد الذي لبسناه.

وأشخاص هذه الأقاصيص هم أنت وأنا، أو هم أناس من ذويك وذوي؛ عرفتهم أنت وعرفتهم أنا، وقد لا نكون أوليناهم قبل اليوم اكتراثنا، فإذا أعيدت صور حياتهم وفواجعهم وآلامهم أمام أعيننا مرسومة مدوّنة، فقد تفعل في نفوسنا شيئاً، وتنبش فيها ذكرى مؤلمة؛ وقد تثير فيها إعصاراً مزمجراً. فإن لم تفعل شيئاً من ذلك، فدعني أهمس في أذنك وآذان أهلي وأهلك، بملء المرارة والأسى: إننا ما نزال أمواتاً، أو إنّ في آذاننا وقراً شديداً قد لا يزيله عنها إلاّ مأساة أخرى كمأساتنا الأولى، أو ربما مآس أخرى مثلها. وهذه المآسي متوقعة في كل لحظة ما دمنا لا نسمع أصوات النفير، ولا تحس نفوسنا بنذر الهلاك والفناء.

لقد مات «مصطفى» في قصة (خلي السيف يقول) بعد أن غسل عاره، ولكن الشيء الذي ظلّ يعذّب ضميره في اللحظات القصار جداً التي سبقت موته هو: هل سنغسل ـ أنت وأنا ـ عارنا مثله؟.

أما أبو نجيب في (أعز من حياته) فقد كان أكرم وأنبل منك ومني، فإنه أبى أن يبرح أرضه، وأن يعيش ـ كما عشت أنت وأنا ـ على لقمة الإحسان من أيدي الأعداء بعد تشرده؛ فحفر قبره بيديه في قلب أرضه، وظلّ يناضل بقربه حتى مات ودفن فيه.

ألست تحسده وتتمنّى لو فعلت مثله؟ ولو فعلت أنت وفعلت أنا مثله ما وقعت المأساة.

وأما صفية فتاة قصة (جاء دورها) فهي ابنتك وابنتي اللتان نريد إخراجهما الآن للحياة؛ فإن لم نقدّم مثلها لوطننا، فلن تظل لنا في الدنيا أوطان ولا كرامة إنسانية.

وهكذا لا تجد قصة بلا هدف، ولا شخصاً لم يعرفه الواقع الذي عشت فيه أنت وعشت أنا. فإذا أحسست معي بذلك فسترضى عن أشخاصي وأهدافي؛ وستؤمن معي بأن هذه الأهداف تستحق أن نعيش ونعمل لأجلها.

عمّان - في ٢٥/٢/١٩٥٦

عيسى الناعوري

تعليق

يتبدّى في هذه المقدمة انفعال الناعوري بما حدث، ومحاولته توظيف الكتابة القصصية في خدمة القضية الفلسطينية، فهدف الكتابة إنتاج وعي حقيقي بالمأساة «كتبتها لأطرق بها أذهان الناسين، وأنبه بها ضمائر الجاهلين»، ثم يعترف بدور العرب جميعاً في وقوع تلك المأساة في صيغ تشبه جلد الذات والاعتراف بما ارتكبته للوصول إلى موقف (التكفير) عن تلك الخطيئة، وقد شدّد الناعوري على ضرورة التكفير عن الذنب، الذي حدث بسبب تضافر التآمر مع الجهل، وكلاهما عدو للأمة، متسبب في هزائمها وخساراتها.

أما مادة القصص فيذهب إلى أنّه استوحاها من الواقع، «أشخاص هذه الأقاصيص هم أنت وأنا، أو هم أناس من ذويك وذوي؛ عرفتهم أنت وعرفتهم أنا، وقد لا نكون أوليناهم قبل اليوم اكتراثنا» أما غاية استعادتهم في الكتابة القصصية، فمن أجل أن تثير صورهم شيئاً في النفوس، فتحرّكها من أجل التضحية، أي أنه كتب أقاصيصه بغية إيقاظ الساهين عن المأساة لعلهم ينتبهون لما حدث، إنها تقوم بوظيفة أصوات النفير كما أراد لها صاحبها، أما إن لم تفعل ذلك، أو لم تنجح فيما ندبت نفسها له فهي شهادة: «أننا ما نزال أمواتاً، أو إنّ في آذاننا وقراً شديداً قد لا يزيله عنها إلاّ مأساة أخرى كمأساتنا الأولى أو ربما مآسٍ آخرى مثلها. وهذه المآسي متوقعة في كل لحظة ما دمنا لا نسمع أصوات النفير».

وكل هذا الذي يقوله له وجه من الصدق والصواب، لكن كيف توقظ مجموعة قصصية أمة نامت على الضيم، وإذا كان الكاتب قد تبيّن أسباب المأساة، وتنبه إلى احتمال حدوث مآس جديدة قد تقع، فإن الكتابة وحدها ليست كافية، وليست وحدها ما يوقظ النائمين، لكن ّذاك كله يعبّر عن مشاعر الناعوري وتألمه لماحدث، وعن رغبته في تجاوز المصاب، ولسنا ندري كيف أحسّ الناعوري في العقود التالية عندما تتابعت تلك المآسي التي توقّعها، وهل

ظلّ على إيمانه بالكتابة لتقوم بغايات وطنية ونضالية كما أراد لها في هذه المجموعة؟!

ويختتم الناعوري المقدّمة مستعجلاً في كشف قصصه، إذ أنّ الاستهداف والالتزام هو ما يعنيه، إنه لا يريد للقصة أن تكون حكاية مسليّة، وإنما يريد قصة مقاتلة، تملأ النفوس بالحماس، لغسل العار، والخروج من أسر المأساة وعذاباتها.

وهذه المقدّمة، إضافة إلى ما كتبه الناعوري في (طريق الشوك) و(خلي السيف يقول) يدل دلالة حاسمة، أنّ الناعوري لم يكن يفصل بين الأدب والسياسة، بل كان يرى في الكتابة سبيلاً للفعل النضالي والسّياسي، وقد تجاوز (فخري قعوار) الصواب عندما أطلق حكماً متسرّعاً على الناعوري بأنه كان يفصل فصلاً تعسّفياً بين الأدب والسياسة اعتماداً على اطلاعه على بعض أعداد مجلة (القلم الجديد) التي أصدرها الناعوري في عمّان سنة ١٩٥٢، يقول قعوار «ويبدو من خلال الاطلاع على أعداد هذه المجلة أنها كانت ذات اهتمام أدبي صرف، وأنها كانت تفصل فصلاً تعسّفياً بين الأدب والسياسة، وتأخذ بمنظور رئيس تحريرها الذي يرى أنّ الالتزام يحدّ من طاقات الكاتب وإبداعه، وأنّ للسياسة أهلها، كما أنّ للأدب أهله»(١).

فهذا الكلام لا يستقيم مع المقدّمة التي أثبتناها، ولا مع عشرات القصص التي تذهب في الالتزام إلى أبعد مدى ممكن، بل تتجاوز ذلك في ظن صاحبها لتكون سبيلاً لتحريك الناس من أجل استعادة فلسطين وتحريرها.

خلي السيف يقول

وتصور قصة (خلي السيف يقول) الدفاع عن القدس في حرب النكبة، من خلال شخصية (مصطفى) الذي يضطر لنقل أفراد عائلته إلى عمّان كي لا يموتوا دون ذنب، ثم يعود ليدافع عن مدينته، ومع أنّه لم يدخر جهداً في بذل كل ما لديه، إلاّ أن الهزيمة كانت خاتمة للنضال، وبداية للمأساة، وتضيء القصة مشاركة الجيوش العربية التي دخلت فلسطين، ومناخات الهدنة، ثم ما تكشفت عنه الأحوال من بعد، وينتهي الأمر ببطل القصة إلى الموت بعد أن أطلق النار على نافذة الأعداء ليوقف سخرية الفتاة اليهودية ويتحدّى الأعداء الفرحين بتقدّمهم، بعد أن تحوّلت الأغنية (خلي السيف يقول . .) من المذياع العربي إلى المذياع اليهودي، في إشارة إلى تبدّل موازين القوى، وتقهقر الطرف العربي.

---

(١) فخري قعوار، الأدب في الصحافة المحلية، في: مجلة أفكار، العدد (٥٠ ـ ٥١)، وزارة الثقافة، ص ٦٦.

وإذا كان (مصطفى) قد اختار حلاً فردياً ليتخلّص من العار، فإن «ضميره وهو يجود بأنفاسه الأخيرة ظلّ مثقلاً بسؤال رهيب: أترى ستغسل أمته عن نفسها العار كذلك في يوم قريب» (خلي السيف يقول، ص ١٥).

ولعل الصوت الغالب هنا صوت الكاتب المتداخل مع الراوي والشخصية، فهو يلقي خطابه على ضمير الشخصية، بغية الوصول إلى غايته في استنهاض النفوس، وبث الحميّة فيها. ونلاحظ أن نبرة الخطاب تعلو أكثر مما يحتمل النسيج السردي، ولو سألنا سؤالاً افتراضياً للراوي عن كيفية معرفته لما يدور في نفس الشخصية وهي تموت وحيدة في لحظاتها الأخيرة لما وجدنا جواباً، سوى أنه صوت الكاتب الذي تداخل مع الراوي العليم، وليست الشخصية هنا إلاّ تمثيلاً غير متقن لآرائهما وأصواتهما.

وتمضي أكثر القصص على هذا النحو، فتصوّر المقاومة التي لم تجد نفعاً رغم التضحيات الفردية، كما تصوّر تمسّك الفلسطيني بأرضه كما في قصته (أعز من حياته) (١) إذ يختار (أبو نجيب) الموت في أرضه ولا يقبل الفرار لينقذ نفسه من الموت المحقق.

ويكتب الناعوري قصة عمن يتزوجون من يهوديات عنوانها (إنها يهودية) (٢)، من خلال شخصية (جمعة) الشاب العربي الذي أعجب بفتاة الحانة قبل النكبة ثم تزوجها وأنجب منها، وسكنت معه في قرية (دير ياسين)، وعندما بدأت الحرب هبّ الشاب مع رفاقه للدفاع عن أرضه وأهله، وشارك في معارك القدس والقسطل. وينتهي الأمر به قتيلاً، بالفأس، إذ تغدر به زوجته اليهودية، ثم تهرب إلى المستعمرة القريبة لتعود مع بني قومها، وتشارك في المذبحة الشهيرة، وعندما تصل بيتها لتبحث عن طفليها تجدهما مقتولين بأيدي بني قومها مع بقية أطفال العرب.

فالقصة تقول بأن لا لقاء بين العرب واليهود والتعايش غير ممكن، فكل منهما له انتماءات مختلفة، ولذلك انتهى النسل المشترك بين جمعة وفريدة في القصة، لأنه نتاج علاقة مضطربة غير سليمة، تفككت بانكشاف انتماء كل منهما ووقوفه مع قومه إبان محكّ النكبة.

ويبرز دور المرأة العربية في حرب النكبة في قصة (جاء دورها)(٣) إذ تدفع (صفية) ابن عمّها الراغب في الزواج منها إلى المعركة وإلى حمل البندقية، «الميدان أمامك وتعال بعد

---

(١) عيسى الناعوري، خلي السيف يقول، ص ١٦.
(٢) المصدر نفسه، ص ٣١.
(٣) المصدر نفسه، ص ٣٩.

الثورة لتجد صفية تفتح لك ذراعيها»، وعندما يشتد القتال تعده أن تحمل سلاحه من بعده إذا ما استشهد، وهذا ما يحدث وفق القصة، ويجيء دورها لتحمل السلاح في استبسال وتضحية، وتتربص بأول دورية عسكرية تمر، وتموت شهيدة لتلحق بالحبيب الذي قضى من أجل الوطن.

وإذا كانت بعض القصص تتناول نماذج استثنائية، وأحياناً تجرّدها من مشاعرها الإنسانية الطبيعية، لتضعها في صورة نمطية ثابتة، فإنّ غايتها في ذلك إعلاء قيم التضحية وروح الاستشهاد بوصف هذا النموذج الفدائي كفيلاً بالتخفيف من حدّة المأساة، وهو ما تحتاجه الأرض إذا ما أراد أهلوها استعادتها.

وتمضي أقاصيص الناعوري في هذا الاتجاه النضالي، بمشاعر حادة ورغبة صادقة في توظيف الكتابة القصصية للتعبير عن أحوال فلسطين، ورغم ما في هذه القصص من هنات فنية فإنها تظل من أوضح القصص تعبيراً عن نكبة فلسطين وما قبلها وما بعدها، ويصدق فيها وصف د. هاشم ياغي لها في قراءته لمجموعة (طريق الشوك) إذ يقول: «إن كاتبها بمشاعره القومية البرجوازية الجيّاشة قد ا تكأ على واقع رقعة عزيزة من وطنه في أشد مراحل حياة هذه الرقعة العزيزة تفاعلاً بالحوادث، وفي أغزرها حرارة، وأسطعها أضواء، فغرف منها بحرارة صوراً متدفّقة الدلالة لأقاصيصه، حتى أعجله، عن شيء من تصفيتها، شعوره المتدغم بكل ما جرى في هذا الإطار من حوادث. ومن هنا كان المضمون الحيّ المقدود من حياة فلسطين قداً مباشراً هو الذي آثره كاتب هذه الأقاصيص»[(١)].

وقد كفانا الناعوري نفسه مؤونة انتقاد قصصه في هذه المرحلة بما فيها من عاطفية واضطراب، فكتب عنها معترفاً «وأعترف أنّ أغلب أقاصيص المجموعتين ـ وهي من وحي النكبة الفلسطينية ـ كان يتسم بالحماسة العاطفية، وبألم المأساة الطرية النازفة. وكان من الطَبعي لأجل ذلك أن أتدخل في القصة ـ وأنا أجهل قواعدها وأصولها ـ تدخلاً كان يحوّلها أحياناً إلى نوع من الخطبة أو المقال، ويجعلني أحياناً أبالغ في خلق البطولات. وصنع الأحداث، و افتعال الصور والمشاهد، بوحي من انفعالاتي مع المأساة، والانفعال الحماسي كان كل عدّتي من العمل القصصي»[(٢)].

---

(١) هاشم ياغي، القصة القصيرة في فلسطين والأردن، ص ١٦٧.

(٢) عيسى الناعوري، تجربتي في العمل الروائي والقصصي، في مقدّمة: دماء في العام الجديد (مخطوط)، انظر الشهادة منشورة في: مجلة أفكار، ع ١٥٤، وزارة الثقافة، عمّان/ ٢٠٠١، ص ٦٢.

النكبة : صور عن بُعْد

ظلّت النكبة حدثاً مؤرقاً للقصة، فحتى عندما بَعُدَ العهد بها، ومرّت السنون على جرحها، وجاءت أجيال جديدة سمعت عنها، ولم تعشها، بقيت مرجعية متكررة، ومرآة استرجاعية تستمد منها القصص مداها وآفاقها، وتكاد أكثر القصص التي تعرض لموضوع فلسطين تردد صدى النكبة، سواء أكان التردد صاخباً، أم كان خافتاً؛ أي أنّ القصة في الأردن ما انفكت تحوط هذا الحدث باهتمامها، بصور شتّى، ليظل يظهر في هيئة هاجس متكرر سواء أخذ شكل الكابوس أو التذكّر، فهو في كل حال حدث مترام واسع التأثير والآفاق، يمكن للقصة أن ترووده، فتنطلق منه وتؤوب إليه، في إطار البحث عن سبيل للخروج من مأزق فلسطين، على مستوى الواقع ومستوى التعبير.

وإذا كانت النكبة حاضرة في قصص الإيراني والناعوري ـ كما مرّ معنا ـ بوصفها حدثاً حيّاً متفجّراً، صعباً على الانضباط الفني، فإنها في قصص العقود التالية تبدو ذكرى بعيدة لكنها مؤلمة معذّبة، كما أنها مسؤولة عن حياة الفلسطيني، وعما تبعها من ملابسات وأحداث وتطورات في القضية الفلسطينية، ولذلك تظلّ القصص تستعيدها في الأحوال الجديدة، لتنظر في فوهة البركان التي أدّت إلى وجوه شتّى من التشظّي والاضطراب.

حوارية فلسطينية

ولو تأملنا قصة (حوارية فلسطينية) لقاسم توفيق (مجموعة آن لنا أن نفرح، ص ١٩) ـ وهي قصة مكتوبة في السبعينيات ـ لوجدنا صورةً من صور استدعاء النكبة بوصفها زمناً مفزعاً لفقدان الوطن ولشتات موجع، وهي تستحضر الحدث عبر صوتين، صوت الابن (الراوي)، وصوت الأب (المروي عنه) فيما يشبه حوارية الأجيال الفلسطينية، ليظل هذا الحوار سبيلاً لتذكّر الوطن والحفاظ على وعي الانتماء، فالأب يمثّل جيل النكبة، أما الابن فجيل التشرّد واللجوء، ومن جماع الصوتين تستعاد النكبة: الأب يتذكّر ويخبر، والابن يسأل ويسمع، لترسم القصة صورة النكبة من خلال ما تعرّضت له واحدة من الأسر الفلسطينية، ثم لتمضي أبعد من ذلك حين تبرز دور الأجيال الجديدة في التعويض عمّا فات، وفي الثأر ممن تسبّب في وقوع المأساة.

ونعرف من أمر هذه الأسرة أنها كانت آمنة مطمئنة في وطنها، وآية ذلك خروج الأب مع

ابن آخر له يدعى (ناصر) إلى الأرض خارج القرية، وأثناء عملهما جاء صوت الرصاص، لينبئ بمهاجمة الأعداء للقرية، ويسهم (ناصر) في الدفاع عن وطنه، إذ يحمل البندقية ويركض باتجاه المعركة، أما الأب فيستعيد هذه الذكرى، الابن الشاب الذي ركض نحو قريته، ثم استشهد فيها، والأغصان الخضراء التي رآها للمرة الأخيرة، قبل أن يُجبَر على الرحيل بعيداً.

والقصة لا تتوقف عند أسباب الحرب، ولا عند الاستعداد لها، بل لا تحاول أن تفكّر في أسباب الهزيمة، وإنما تكتفي بهذا التذكّر العاطفي للأرض وللشجر وللابن الشهيد، وينقل الأب هذه الصور إلى الابن الآخر الذي كان صغيراً آنذاك. أما صورة الأرض فهي الصورة ذاتها التي سبق أن قابلتنا في قصص الإيراني، فهي صورة الجنة المفقودة «*كانت يابا بلدنا جنّة كلها خضرا*» (*آن لنا أن نفرح*، ص ٢٠».

وعلى الرغم مما في القصة من حزن يفيض من حديث الأب وحركته، فإنّ اللون الأخضر هو المعادل الذي يوازي ذلك الحزن، ويتسامى به إلى حزن إنساني نبيل، وأعني هنا الحزن الإيجابي الذي يؤدي إلى الفعل ويتسامى عن المشاعر المجرّدة اليائسة.

نقرأ هنا الحزن صريحاً «رفعت عيني إلى أبي، كانت دموعه تنسكب فوق خده الأجعد، رفع يده وبكمّها مسح تلك الدموع» ص ١٩ . ونراه في متابعة الراوي/ الابن لحركة الأب، مما يذكرنا بتصوير غسان كنفاني لحركة يديّ أم سعد في روايته القصيرة التي تحمل اسم المرأة نفسها (أم سعد)، فقد ورد في قصة قاسم توفيق «*هبطت يده كهبوط طائر حزين فوق عشه، على الوسادة، أخرج تنهيدة شعرت بها حارة أكثر من كأس الشاي التي في يدي، شعرت بها تلفحني*» ص ٢٠ ، وهو تصوير يبدو متأثراً بما فعله غسان كنفاني في روايته القصيرة التي أشرنا إليها، وخصوصاً في اهتمامه ببلاغة الإيماء، وحركة اليدين كصورة موازية لانفعال الشخصية وسلوكها الداخلي [١].

---

(١) «كانت كفاها مطويتين على حضنها، ورأيتهما هناك جافتين كقطعتي حطب، مشقّقتين كجذع هرم...»، «وكنت ما أزال أنظر إلى كفيها، منكفئتين هناك كشيئين مصابين بالخيبة، تصيحان من أعماقها، تطاردان المهاجر إلى الخطر المجهول»... «وتحرّكت كفاها المطويتان في حضنها، ورأيتهما جميلتين قويّتين قادرتين دائماً أن تصنعا شيئاً، وشككت حقاً إن كانتا تنوحان». انظر: كنفاني، الآثار الكاملة مجـ ٢ ، ص ٧٦٨ـ ٧٦٩ . ولعل خبرة غسّان كنفاني كرسام، تقف وراء بلاغة تصوير الكفّين، وللصورة مجال رحب من التأويل في أم سعد، وفي عشرات القصص التي تناسلت منها وتأثرت بها، يمكن تتبعها في غير هذا السياق.

ويمكن أن نتذكّر هنا أن الموروث الشعبي الفلسطيني يستقبح بكاء الرجال، وكأنّ الرجل لا يبكي، وإذا حدث ذلك فمعناه أن مسببات البكاء فوق الاحتمال، ومع ذلك فإن هذا الحزن لم يؤدِّ إلى ضبابية الرؤية، وإنما ظلّ في حدود إنسانية مقبولة، ومن اللون الأخضر، لون الحياة جاءت الرؤية المشرقة، وهو اللون ذاته الذي ينقذ الأب من حزنه:

«ومن يومها ما شفت شجرة خضرا، من يومها انحرق الشجر ورحلنا، مشينا مش عارفين وين، أنا وأنت وأمك.. والقرية كمان تركناها حريق.. بس يابا إحنا ظلينا خضر، ونفسي أشوف شجرة خضرا» ص ٢٢.

لقد انتقلت خضرة الشجر من الأرض إلى الإنسان، ليكون شعلة الحياة التي لم تخبُ رغم كل ما حدث، فالإنسان تعرّض لقسوة الاحتلال لكنه لم يمت، وإنما هو مستعد للعطاء وللبذل والتضحية، وهذا ما يومئ إليه اللون الأخضر منذ بداية القصة، حتى يتكشّف عن معنى المقاومة الفعلية في خاتمتها الخاطفة التي أصرّت على كشف الرمز رغم وضوحه، فتجددت روح المقاومة في نفس الشاب ليثبت خضرة الإنسان الفلسطيني:

«انتهت كلمات أبي، كان قد نام والدمع بعينيه وهو يحلم بشجرة خضراء.. أسرعت إلى رشاشي، فقد كان علي واجب أؤدّيه» ص ٢٢

وهذا هو الفارق الأساسي بين القصة المواكبة للنكبة والقصة التي كتبت عنها بعد أن هدأ الجرح قليلاً، ففي النمط الأول تبدو الرؤية معتمة من غير لون سوى ألوان الماضي المستحيل، وتبدو المقاومة من غير جدوى، فقد حدثت الهزيمة مع وجودها وتألقها، ويبدو الرجال المقاومون تعساء يتذكّرون تضحياتهم وأصحابهم أو أهلهم ممن استشهدوا، ويتألمون دون التفكير في أيّة خطوة واضحة.

أما في صور النكبة المتأخرة، فقد كانت المقاومة هي العنصر التعويضي عن الهزيمة، والسبيل المقترح لرد الأمل إلى النفوس من جديد.

ومما نلاحظه في القصة السابقة ما عمد إليه القاص من استخدام اللهجة المحكية الفلسطينية، وكأنه يتقصّد حفظ هذه اللهجة من الاندثار، وإبراز بلاغتها الخاصة التي تسهم في واقعية الحدث، وفي الاقتراب من حدود الصدق القصوى في التعبير الفني، إنه لا يريد أن يفصّح القصة وخصوصاً في حديث الأب الفلسطيني، وإنما يتيح له أن يستخدم لغة الكلام اليومي الذي يفتح مجالاً رحباً للقصة، رغم سائر مشكلات استخدام المحكية في الأعمال الأدبية عامة، والسردية خاصة.

النكبة : صيف ١٩٨٩

تقدّم قصة جمال ناجي (صيف ١٩٨٩)[١] النكبة بعد واحد وأربعين عاماً، وتقوم في هاجسها الأساس على توجيه نقد قاس لأولئك الذين امتلكوا نعمة النّسيان، فانفصلوا عن (فلسطينهم)، وانخرطوا في الحياة الاستهلاكية المصطنعة، والقصة بذلك أشبه بتنبيه إلى خطر هؤلاء، وإلى انسلاخهم عن شعبهم وقضيتهم، ورغم وجود سبل تذكّرهم كالإعلام الذي لا يكفّ عن التذكير بفلسطين، ومتابعة أخبارها، واستعادة نكبتها، فإنّ هذه الفئة تبدو ضعيفة في حسّها الوطني، مستسلمة لمتطلبات الاستهلاك والحياة المصطنعة التي غرقت فيها أثناء حقبة الحداثة الزائفة التي دخلها المجتمع بزيف أيضاً.

وتبدأ القصة باستيقاظ الرجل على المذياع وهو يبث أنشودة وطنية، لكن رغبته في النوم، كانت أغلب عليه، فلم يتساءل عن الأغنية، ولم تثر في نفسه أيّ معنى، وعندما بدأ بقراءة الجريدة مرّ سريعاً على العناوين ثم توقف عند صفحة (المنوعات) وهذه إشارة إلى اهتماماته، وطبيعة وعيه الزائف فأخبار فلسطين لا تستوقفه بينما تستوقفه صورة الفستان الجديد الذي يشبه ما طلبته الزوجة، وأثناء ذلك يسمع لحن أهزوجة وطنية أخرى، ويلاحظ (الكاريكاتير) في الجريدة، وتصف القصة هذا الموقف على هذا النحو الآتي :

«*استقرّت عيناه على الكاريكاتير: رجل مسن يقف خلف أسلاك شائكة، وينظر نحو أفق بعيد. . انقبض: ما المناسبة؟ ما الذي يرمي إليه هذا المعتوه، رسام الكاريكاتير؟*» (*رجل بلا تفاصيل*، ص ٤٩ .

ومع ذلك فإنه لا ينتبه، ولا ينفعل بكل ذلك، وكأن الأمر لا يعنيه، كأنه منفصل عنه تماماً، تجيء زوجته أثناء ذلك، ويدور بينهما حوار حول الفستان وحول سهراتهما التالية، وأثناء هذا الحوار يبدو الكلام عن فلسطين عَرَضياً مهملاً، يؤكّد ضعف الحس الوطني عندهما :

« *ـ يطبّلون ويزمّرون لفلسطين في الإذاعات، ما السبب؟*

أدار عينيه نحو السماء، فشخصتا إلى كتل الغيوم المسافرة :

ـ لا أدري يا عزيزتي.

شاركته النظر إلى السماء.

ـ ماذا سأرتدي لسهرة الليلة؟

---

(١) جمال ناجي، رجل بلا تفاصيل، ص ٤٩ .

دهمه قلق مفاجيء، قال كمن تدارك أمراً يفوته:

ـ هل قلت إنهم ما زالوا يغنون لفلسطين؟

ـ هذا ما سمعته من مذياع السيارة.

أطرقت، ثم أفصحت عن فكرة أضاءت ذهنها تلك اللحظة:

ـ وجدتها، سأرتدي الفستان الأصفر، إنه مناسب لبدايات الصيف» (رجل بلا تفاصيل، ص ٥٠).

ففي الحوار يبدو الكلام على الفستان والسهرة أكثر جدّية وجذباً لهما من موضوع فلسطين، وكأنهما أجبرا على الاستماع لأخبار الوطن دون رغبة منهما، إنه لا يعنيهما، هو ليس جزءاً من حياتهما، وتبدو الجملة الأولى في الحوار (يطبلون ويزمرون لفلسطين...) جملة قريبة إلى التهكّم، كما أنّ قائلها يتحدّث عن موضوع بعيد عنه، غير مؤثر فيه، وكأنه يستهجن ما يسمعه، فهو لا يعرف له سبباً. وعندما يستمر الحوار بينهما تعمّق القصة الدلالة على انفصالهما وعلى فرديتهما البرجوازية التي قطعت السبل مع الحسّ الوطني والارتباط بالوطن، ويبدو اهتمامهما المتزايد في الحوار التالي مبنياً على الخوف وليس على يقظة وطنية:

« ـ أيمكن أن تكون الحرب؟

اتسعت حدقتاها، تبادلا نظرات الارتياب، لكنه:

ـ لا ليست الحرب، مستحيل أن تنشب دون أن ندري، ثم إنّ الحرب ليست هنا إنها هناك، في الضفة، أو في القطاع!»(ص ٥٠).

فأحداث فلسطين في الضفة أو قطاع غزة تبدو بعيدة عن هذا النموذج المنبتّ، فكأنها في مكان ناء لا يربطه بمثلهما أي رابط، فهما في مأمن وطمأنينة ما دامت الحرب هناك وليست هنا.

وتجيء خاتمة القصة لتزيد من فعالية المفارقة، وتكشّف هذه الفئة التي انفصلت عن وطنها واستجابت للحياة البرجوازية بما فيها من استهلاك وفردية وانشغالات تافهة:

« ـ الآن وجدتها، نحن في منتصف أيار، والإذاعات تبث الأناشيد بمناسبة الذكرى الحادية والأربعين للنكبة.

تنفّس، ضحك بارتياح:

ـ تصوّري ، كيف تمر الأيام بسرعة؟ واحد وأربعون عاماً مرّت على تلك الرحلة من فلسطين ، كنت يومها في الرابعة من عمري . .

قاطعته :

ـ على كل حال ، زال خوفي الآن .

ـ وقلقي أنا .

قال ، ثم تذكر السهرة :

ـ إذن سترتدين الفستان الأصفر يا عزيزتي » (رجل بلا تفاصيل ، ص ٥١) .

هكذا تتكشّف النهاية عن هذا النمط ممن أفقدتهم الحياة الجديدة ارتباطهم وحسّهم الوطني ، فلم يعد لفلسطين معنى ، وتتشكّل المفارقة من أنّ الرجل الذي يبدو غريباً على الموضوع الفلسطيني ، منفصلاً عنه ، هو ـ في الأصل ـ لاجئ خرج طفلاً مع أسرته في الطفولة ، فكيف نسي وطنه ؟ وكيف انسلخ عن واقع أمته؟ إنه فلسطيني ، لكنه يتذكّر النكبة كحدث عابر لا قيمة له في حياته ، وتبدو السهرة الموعودة أكثر أهمية ، هكذا يبدو حال الفئة التي تنتقدها القصة ، طبقة معزولة عن قضيتها ، منفصلة عن ماضيها الشخصي والوطني ، أعمتها الحياة الاستهلاكية ، وضعف وعيها الوطني ، حتى صارت فلسطين (التي أخرج منها هؤلاء) موضوعاً للتندّر وللكلام العابر .

هذه إذن صورة أخرى عن النكبة ، تقدّمها من خلال نموذج سلبي ، لتكشف لنا القصة عن بروز هذا النمط من الفلسطينيين الذين استجابوا لحياتهم الجديدة وانسلخوا عن وطنهم . لكن حياتهم ستظل بلا معنى ، لأن فستان السهرة ، والجريدة التي تصل إلى البيت لا تعني شيئاً ، ما دام المرء فارغاً من الداخل .

هموم حزيرانية

واكبت القصة حرب الأيام الستة/ حزيران ١٩٦٧ . وكان من نتيجتها أن حققت (إسرائيل) الغلبة على ثلاث دول عربية في وقت واحد، فخلّفت الهزيمة نكسة مضاعفة هزّت المجتمع العربي بقوة وعنف، وأثرت في سائر مستويات الحياة العربية، مثلما خلّفت مزيداً من المرارة واليأس في النفسية العربية، ومن نتائجها المباشرة احتلال ما تبقى من فلسطين، إضافة إلى أراض عربية تعود للدول الثلاثة التي خاضت الحرب (الأردن، سوريا، مصر)، «وهناك أيضاً الأضرار التي لحقت باقتصاديات البلدان المجاورة لفلسطين سواء باحتلال الأرض والمنشآت، أو تدمير المصالح، . . . وخسرت هذه البلدان بذلك موارد اقتصادية متنوعة سواء أكانت أرضاً، أم استغلالاً للثروات المعدنية أم موارد سياحية، أم طرقاً مائية كقناة السويس»[1] .

وهكذا نشأت ظروف وأحوال جديدة، تحمل مياسم التشقق والتمزّق، أما الفلسطينيون فهاجرت أعداد مضاعفة منهم إلى الأردن والدول المجاورة، بل وامتدت الهجرات إلى سائر بقاع العالم، في هيئة رحيلٍ قسري، وفسيفساء مجروحة.

وقد كانت الحرب سريعةً خاطفة، قاسية في نتائجها ودلالاتها، ولذلك أدّت إلى مشاعر الإحباط وانكسار الروح المعنوية، خصوصاً أنها جاءت في مرحلة صعود المقاومة، وبدايات عودة الروح المتفائلة بعد هدأة جراح النكبة الأولى.

اشتعلت الأحلام الوطنية والقومية باستعادة فلسطين، وتجدّدت الأرواح مع توسّع المد القومي، وظهور المقاومة الفلسطينية التي رفعت خيار البندقية وشعار (لا صوت يعلو فوق صوت المعركة)، لكن هذا الكلام ـ في ظل حزيران ـ لم يكن إلاّ شعارات حماسية ألهبت مشاعر الجماهير، ثم حطّمتها على صخور حزيران المسنّنة، وهكذا هزّت الهزيمة العرب

---

(١) صالح أبو أصبع، فلسطين في الرواية العربية، ص ١٥ .

أجمعين، وكانت الدول المجاورة وفي مقدّمتها الأردن أكثر المتضرّرين المتأثرين بنتائج الحرب، نتيجة لقدر المجاورة والارتباط الوثيق جغرافياً وإنسانياً وثقافياً بفلسطين.

استقبل الأردن أفواج النازحين مثلما عايش مواطنوه الهزيمة وجراحها عن قرب سواء ما اتصل منها بهزيمة الأردن وخسارته في الحرب، أو ما ارتبط بتأثيرات الحرب في أهل فلسطين، وخصوصاً في المستوى الإنساني الذي يبعث التأثر والتعاطف . . .

وكشفت هزيمة حزيران عن تعاظم خطر الكيان الإسرائيلي، وأنه ليس خطراً على الفلسطينيين وحدهم، وإنما تبدو أطماعه واسعة بلا حدود، كما أنّ خطره يتجاوز فلسطين إلى الدول المجاورة، فأصبح الحال الفلسطيني حالاً عربياً مشتركاً، مثلما صار القضية الكبرى في الاهتمام الأردني في سائر المستويات تأثيراً وتفاعلاً وعمقاً.

حزيران الإحباط

أما الإحباط الذي خلّفه حزيران، فتكشف عنه قصة (حالة حب) لفخري قعوار، وهي من نمط القصة المكثّفة أو القصة القصيرة جداً، والقصة هنا ومضة خاطفة كأنها توازي الحرب الخاطفة ذاتها. ولعل حرب حزيران وصدمتها التي تشبه صفعة مفاجئة أحد أسباب نشوء هذا اللون الفني الجديد، فصدمة الحرب وسرعتها مما لا يحتاج إلى صفحات مطوّلة، وإنما يستلزم تعبيراً مكثّفاً موجزاً، يعادل ومضة الحرب وأثرها المباغت، ووفق هذا النموذج وما يماثله من قصص أخرى، يمكننا الربط بين الشكل السردي والمضمون الذي يشكّله، والرؤية الفاعلة فيه.

ويمكن ابتداءً أن نتوقف مع نص هذه القصة، لنستكمل قراءتها من بعد.

حالة حب

رائحة البارود والرعب تعبق في الخياشيم، وشمس اليوم السادس من حزيران تنخر بلزوجة رطبة في الرأس، وصورة صلاح الدين وريتشارد قلب الأسد تبدو ممزقة شاحبة بلا معنى، وغموض مبهم كالطلاسم يغطي كل شيء. هو الآن هارب كفأر، وبطولات أبي زيد الهلالي تحترق بالنابالم، وتبقى حقيقة واحدة أقوى من صلاح الدين والجلد المشدود على الطبول المفرغة، إنه هارب

كفأر جبان ولا يدري أين «هدى». ربما أنها ما تزال تحبه، وربما ـ أيضاً ـ أنها هربت مثله كفأرة.

بعد عشرين يوماً سمع صوتها من الإذاعة، رمش بدهشة وفزع. «اطمئنوا وطمئنونا . . .» إذن هي في شعفاط تبحث عنه، تنتظره، ما تزال على وفائها. سيعود إليها، سيجتاز النهر، سيتسلل إلى هناك. وما أن اجتاز النهر، حتى أصابته رصاصة ومات.

(لماذا بكت سوزي كثيراً، ص ٥٠ ـ ٥١)

وأول ما نلاحظه في هذه القصة أنها تفيض برائحة حزيران وما خلفه من رعب، فهي لا تصف مشهداً محايداً، وإنما تختلط فيها أنفاس الهزيمة، وتبدأ بجملة دالة «رائحة البارود والرعب تعبق في الخياشيم» جملة اسمية أميل للدلالة على الثبات والجمود، في هيئة ترجيع لحالة العجز التي تبعت الهزيمة، فضلاً عن دلالة الرائحة، التي تمنح التعبير صورة بلاغية مؤثرة، توحي بانتشار الرائحة وتسرّبها فيما يشبه رائحة الجثث والموت.

ويجيء التحديد الزماني «وشمس اليوم السادس من حزيران تنخر بلزوجة رطبة في الرأس، وصورة صلاح الدين وريتشارد قلب الأسد تبدو ممزّقة بلا معنى، وغموض مبهم كالطلاسم يغطي كل شيء».

فالزمن مرتبط باليوم السادس من حزيران، ونلاحظ أن لفظة (شمس) التي كثيراً ما تحمل دلالة إيجابية، قد تحوّلت هنا بإضافتها إلى حزيران إلى دلالة محرقة معذّبة، أشبه بالشمس في رواية غسان كنفاني (رجال في الشمس) إذ أنها أحرقت أبطال الرواية وهم يسعون إلى المصير الفلسطيني المجهول.

أما الرأس الذي نخره حزيران وشمسه، فإنه في دورانه ووجعه يستعيد الماضي البطولي على نحو ممزّق مقلوب، إذ ما قيمة بطولات الماضي ما دام الحاضر مهزوماً. وهكذا تستعيد القصة صورتين بطوليتين:

أ. صورة صلاح الدين المرتبط بتخليص القدس من الاحتلال الصليبي، وانتصاره على ريتشارد قلب الأسد عندما جاء غازياً محتلاً، وهو يمثّل التاريخ الرسمي/ الفعلي.

ب. أما الصورة الثانية فصورة أبي زيد الهلالي، الذي يمثّل رمزاً شعبياً للبطولة الخارقة، كبطل لا يقهر، ويستوطن الوجدان العربي بوقائعه وبطولاته، و هو يمثّل البطولة الشعبية/ الأسطورية.

وقد تهاوت هذه الصور في الذاكرة العربية ، إذ لا أبطال مع السادس من حزيران ، ولم يعد هناك معنى لاستعادتها ، رغم ما فيها من دلالات يمكن أن تسمو بالروح من ألم الهزيمة ، فتمدها بالأمل الذي يجدد الحماس والنهوض ، وكأنّ حقيقة الهزيمة ومرارتها قد غطّت على كل ما عداها في الحاضر والماضي ، وهي أثقل ظلاً وأقوى حضوراً من البطولة المستعادة في التاريخ الرسمي أو الشعبي ، كأن الذات العربية تتشكّك هنا في بطولات الماضي ، نتيجة الانسحاق في هزائم الحاضر ، فيدفعُها الغضب وقلة الحيلة إلى تمزيق الصور السالفة كأنها مسؤولة عما حدث .

أما الرجل في القصة فيعبّر عنه بضمير الغائب (هو) من غير اسم ولا صفة ، وكأنه يمثل ضمير المهزومين الهائمين ، وتصوّره القصة خائفاً هارباً (كفأر) ، وكذلك حال المرأة (هدى) كما يتوقع (هو) : أنها هربت مثله كفأرة . . وفي هذه الأوصاف يتبدّى جلد الذات وتقريعها ومواجهتها ، من خلال الإقرار بحالة الخوف والجبن والإحباط التي خلّفتها الحرب .

ويمكن أن نتوقّف عند اسم المرأة (هدى) ، الرجل ضال ضائع ، يبحث عن الـ (هدى) وَسْط ضلاله ، أي أنّ الاسم ممتلئ بالدلالة المناقضة للهزيمة ، لكن القصة لم تشأ أن يلتقي (هداه) ، أو يصل إليه/ إليها ، فلو حدث ذلك لتحوّلت الدلالة إلى النقيض ، لكن الرؤية المحبطة المجرّحة هي ما تقوله القصة وتكثّفه في معانيها المتوارية .

ونعرف في الفقرة الأخيرة ـ بعد عشرين يوماً ـ بأنه عرف خبرها ، وتعطينا القصة ملمحاً جديداً من الحياة الفلسطينية بعد النكسة ، عبر الصيغة التي انتشرت في الإذاعات العربية آنذاك من خلال البرامج الخاصة التي تدل المشتتين على أماكن بعضهم ، (اطمئنوا وطمئنونا) أو (نحن بخير) ، مع أنه ليس هناك ما يشجع على الطمأنينة ، أو يدل على الخير ، ويعرف أنها وصلت إلى مخيم شعفاط الذي ضمّ أفواجاً من الهاربين .

وتشكّل هذه المعرفة رغبة لديه في الوصول إليها بأي ثمن ، وتكون خطته أن يجتاز النهر متسللاً ، وهذا أمر آخر مما يتصل بالحال الفلسطيني وحوادث التسلّل في محاولة العودة من الضفة الشرقية إلى الضفة الغربية ، يحمله الحب على المغامرة ، وربما يدفعه الإحباط نفسه إلى محاولة البحث عن حل والقيام بأي شيء مقابل تخفيف الإحساس بالجبن والخوف .

وتكون نهايته في هذه المحاولة «وما أن اجتاز النهر ، حتى أصابته رصاصة ومات» . أي أنّ حالة الحب انتهت بالموت ، انسجاماً مع واقع الهزيمة والاندحار ، فلم يصل إلى مبتغاه أو

(هُداه) وإنما مات في الضّلال والضياع في محاولة خاسرة للعبور .

هكذا تبدو القصة ـ على قصَرها ومحدودية كلماتها ـ مكثّفة في أبعادها ودلالاتها، إذ يتحاور البعد الزماني (السادس من حزيران) مع البعد المكاني (مخيم شعفاط) ومع البعد الإنساني (هو ، هدى) فضلاً عن تصادم الماضي مع الحاضر، إذ تتمزّق بطولات الذاكرة إزاء هزائم الواقع . . وتظلّ النهاية موتاً وضلالاً من غير إيماءة ضوء للمستقبل .

وإذا كانت قصة (حالة حب) بما فيها من شهادة على المناخ الصريح لحزيران قد انتهت بانغلاق الرؤيا والرؤية، فإنّ قصة أخرى من المجموعة نفسها، ومن طائفة القصص القصيرة جداً تحاول أن تقدّم موقفاً رؤيوياً دالاً، وهو الذي يجيء في القصة التالية بعنوان (الرؤيا الأولى) :

الرؤيا الأولى

فتحت حقيبتي ذات صباح فوجدت فيها حصاناً ميّتاً وفارساً مقتولاً وسيفاً مكسوراً، فزكمت أنفي رائحة العفن، فنظّفت الحقيبة جيداً، ووضعت فيها كتاباً وحمامة وبندقية ثم أقفلتها ومشيت .

(لماذا بكت سوزي كثيراً، ص ٥١)

نلاحظ أن هذه القصة/ الومضة قد أوغلت في اللغة التعبيرية وفي الإيحاء الرمزي أكثر من القصة الأولى، وتخلّصت من المباشرة والدلالة الصريحة على المناخ الحزيراني، لكنها في معناها الضمني شديدة الصلة بذلك المناخ، خصوصاً وأنها جاءت تالية للقصة الأولى (حالة حب) كأنها درجة أخرى في الموضوع نفسه .

أما (الحقيبة) التي تبدو مركز القصة بوصفها ما يعوّض عن غياب البعد المكاني، أي أنّها المكان الضمني، (وهي مشتقة من مناخ التشرّد والهجرة، دلالة على عدم الاستقرار وعلى الرحيل) ويمكن أن نعدها رمزاً للمكان الخاص بالذات، الماضي والحاضر، الذاكرة أو الكنز أو المحتوى الحضاري، وقد وجد فيها المتكلّم الراوي (الذات العربية ـ الإنسان العربيّ) مجموعة من العناصر التي تنتمي للماضي :

*** وجدتُ فيها**
- **حصاناً ميّتاً**
- **فارساً مقتولاً**
- **سيفاً مكسوراً**

والعناصر الثلاثة تشير إلى وسائل الحرب وإجراءاتها الماضوية (الحصان، الفارس، السيف) أي أنّ الصيغة اللغوية لهذه الأسماء تحيلنا إلى الماضي، الذي عبرت عنه من قبل قصة (حالة حب)، ولكن على نحو رمزي في هذه القصة، ولعلّ القصة تلمّح إلى مسؤولية ذلك الماضي عن الهزيمة، بمعنى أنّ انبهار الذات بماضيها وانشدادها إليه وتضخيمها له هو الذي منعها أن ترى تحوّلات الحاضر، وحجب عنها ما يمكن أن يساعدها على تجاوز مأزقها المعاصر.

وترى القصة في الماضي حالة (العفن) وهذا ما يؤشر إلى رؤيتها السلبية للماضي «فزكمت أنفي رائحة العفن» وما دام أن أدوات الماضي وعناصر القوة فيه قد تعفّنت بمرور الزمن وتطاول العهد، فلا بد من التخلّص منها لأنها بغير فائدة، بل إنها تثقل الحقيبة/ الذات ووعيها، وتمنع من التقدّم إلى حال جديد، وهكذا تكون الخطوة التالية ـ وفق القصة ـ:

«*فنظفت الحقيبة جيداً*»

وهذا يوازي التخلّص من الماضي وأوهامه وبطولاته، وواضح أنّ رؤية القصة للماضي رؤية رافضة بشكل حاسم إلى درجة التعبير عنه كأنه من الأوساخ أو القاذورات التي ينبغي غَسْلها والتخلّص منها بشكل نهائي، ولعلّ حدّة هذا الموقف وقسوته مما يقترب من روح حزيران وأثره، في هيئة ردّة صاعقة وعنيفة ضد التراث والماضي، في سبيل تبرئة الذات المعاصرة من الهزيمة، وإلصاق أسبابها بالماضي، أو بالحاضر الذي ينتمي إلى الماضي أو يتمسك به، وينشد الحل في خيوطه، وهي على قدر من الصواب لو لم تكن مطلقة قاسية، أو لو أنها دعت إلى الانتباه إلى الحاضر، وموازنته بحضور الماضي أو التمسّك به، لأنّ التراث العربي ركيزة كبرى في الهوية والثقافة، والتخلّص منه لا يدخل العرب إلى عالم الحداثة والمعاصرة، ولكن هذا المسار الرؤيوي الذي ينقضّ على الماضي جلداً وتجريحاً هو نتاج رؤية مصدومة تبحث عن ضحية، فوجدتها في الماضي الذي لا يجد من يدافع عنه.

ويمكن أن نلاحظ السرعة في التحوّل والعمل من خلال ما يتيحه حرف العطف (الفاء) من دلالات تتابعية قريبة: فزكمت . . فنظفت، وكأن رائحة العفن قد انتشرت سريعاً لقوّتها وحدّتها، ولذلك تبعتها مرحلة التنظيف بسرعة خاطفة.

أما المكوّنات الجديدة التي تحتاجها الذات العربية بديلاً عن عناصر الماضي ومكوّناته فهي أيضاً ثلاثة عناصر بديلة تقترحها هذه القصة:

* ووضعت فيها ← كتاباً
← وحمامة
← وبندقية

أما الكتاب فيحمل دلالة العلم وضرورة الاستناد إليه في الصراع ، أي أن لا تكون الحرب بالإنشاء والشعارات تحت رايات الماضي ، وتحت هيمنة ذاكرته ، وإنما العلم ضرورة للعيش في العالم المعاصر ، ولمواجهة أخطاره وحروبه ، أما العنصر الثاني فهو (الحمامة) بمعنى السلام أو الوعي المسالم (لا المستسلم) فالإنسان العربي المعاصر لا يطلب الحرب ، وإنما خياره العيش بسلام وسكينة في أرضه ، ونلاحظ أنّ هذا العنصر جاء تالياً للعلم وسابقاً للبندقية ، التي تمثل العنصر الثالث بديلاً عن السيف المكسور ، في إشارة إلى السلاح الحديث الذي يمكن أن يلائم الحرب الحديثة فيما لو تجاوز المعتدون أسوار العلم والسلام . . إنها و سيلة دفاع ومقاومة ، وليست وسيلة عدوان أو قتل ، وهي آخر الوسائل ، وقد تكون أنجعها في حال وصول الدور إليها . . إنها تحمي الذات وترد الظلم عنها ، وتحقّق العدل وتستعيد الحق . . فالعلم والسلام يحتاجان إلى القوة المنسجمة مع العالم المعاصر .

أما النهاية فتبدو مفتوحة ممتدة :

ثم أقفلتها ومشيت.

والمشي هنا فعل إيجابي آخر - إضافة إلى فعل التغيير الجذري فيما سبق .

إنه ليس ارتداداً ، بل هو تقدّم إلى الأمام بصحبة أدوات وإجراءات جديدة ملائمة .

ومع ما في القصة من قسوة تجاه الماضي ومحتواه الحضاري والبطولي ، فإنها تقدّم حلاً أو تقترح طريقاً ، ولا تظل مأسورة لحالة الندب والبكاء . . وهي تقدّم رؤيتها على نحو رمزي شفّاف ، يبتعد عن لغة الشعارات أو الفجائع ، بل إنها تقول بهذا الأسلوب التعبيري ما لا يمكنها قوله بالأساليب المباشرة الشارحة . . وهذه ميزة أخرى لها ، مع عدم اتفاقنا مع رؤيتها للماضي ، ولعل الكاتب نفسه قد راجع هذه الرؤية وعدّل فيها في قصصه اللاحقة ، التي تجاوزت إحباط حزيران ، وتخلّصت من هذه الحدّة في ردّة الفعل .

رباعية حزيران

يرصد محمود الريماوي بعض ملامح المناخ النفسي المصاحب لحزيران في رباعية قصصية بعنوان (أبناء الآخرين) من مجموعته (العري في صحراء ليلية) [1]، وتتفرّع هذه القصة في أربعة أقسام أو عناوين، يشكّل كل قسم منها قصة مستقلة، أو موقفاً قصصياً يمكن النظر إليه وحده، بما فيه من بنية مكتملة غير محتاجة إلى الأقسام الأخرى. لكن ما يسوّغ وضع عنوان واحد رئيس للأقسام الأربعة (إضافة إلى العناوين الفرعية) هو أنها جميعاً تتعاون في الاقتراب من حرب حزيران، وخصوصاً في إطارها النفسي، وتأثيراتها في الناس بشتّى وجوههم وانتماءاتهم.

والقصة بأقسامها ليست متعلّقة بوصف الحرب مباشرة، فشخصياتها ليست من المحاربين، ولا المشاركين في الحرب، لكنهم متأثرون بها، تزكمهم رائحتها، ويخنقهم أصوات رصاصها، وكأنّ غاية القصة النفاذ إلى البطانة الوجدانية والنفسية التي تهتّكت أو انكشف زيفها بمجيء حزيران وبحربه الخاطفة. ولذلك بدت غير مستعدة للحرب، وغير قادرة على تقديم سلوك ملائم يرتفع إلى حجم الحدث المتفجّر.

وتتكوّن القصة / الرباعية من العناوين التالية:

١. طفل غزير الأحلام.

٢. رجل لم ينتظرها.

٣. امرأة في الشهر الأخير.

٤. يوم من الرصاص.

أما أول الأقسام فمعنون بـ (طفل غزير الأحلام)، وتبرز الشخصية الأساسية في صورة طفل غير محدد المعالم، ولا يبدو مرتبطاً بمرجعية واقعية محددة، وما يعوّض عن ذلك ما تركّز عليه القصة من متابعة الخيط النفسي، والفضاء الوجودي لهذا الطفل. يبدو الطفل أولاً بلا أم، فقد سافرت الأم ولم تعد، أما الأب فإنّ الطفل يواري بصره عنه، ويتجنّب النظر في عينيه، إذ يلاحظ أنّ وجه الأب «حافل بترقّب قلق». ثمّة انقطاع في التواصل، وتحطّم في الأسرة، فضلاً عن اليتم، وكل ذلك يدفع الطفل ليقبع في عتمته وحيداً، ويلقي الغطاء على

---

(١) محمود الريماوي، العري في صحراء ليلية، ضمن: ضرب بطيء على طبل صغير وقصص أولى، ص ٧٦ وما بعدها.

رأسه بعد أن تقطّعت صلاته بالآخرين، ولم يبق له غير الوحشة والانفصال والعزلة.

أما الكابوس فيبدأ من لحظة الاختباء عن العالم، يأتي صورة للوحشة وللخوف ولافتقاد الأمان والحماية. أليست الأم الغائبة صورة موازية لغياب الأرض بوصفها أماً كبرى؟ وقد يعود قلق الأب وترقبه إلى عدم قدرته على استعادتها وعلى توفير الأمان لطفله/ لشعبه، أليس الأب عنصراً موازياً أو مثيلاً للسلطة العربية، أو القيادة التي اكتفت بالانتظار و الترقّب، ولم تفكّر في استعادة الأرض؟! كل هذا وارد فيما تحمله القصة، في أبعادها الدلالية.

وتقدّم القصة قبل الدخول في الكابوس الصورة التالية للطفل:

«أما أن الفراش يابس، والغطاء ثقيل، فإن هذا لم يعد من الأهمية بمكان، ذلك أن الغابة لا أحد ينام فيها من البشر. كان محاصراً بالوحدة، وكانت الدنيا نهاراً دون شمس» (ضرب بطيء على طبل صغير، ٧٦).

هكذا يصبح العالم غابة تستدعي الوحوش، وتستبعد البشر، أما الطفل فيعيش في الغابة/ العالم، محاصراً بالوحدة، وبالعتمة رغم وجود الشمس التي قد تكون شمس حزيران ذاتها، الشمس التي جاءت معها العتمة إلى الواقع العربي، وإلى العالم النفسي للطفل ولمن حوله.. ويؤدي هذا المناخ من الوحدة والعتمة إلى تحوّل العالم إلى غابة للكابوس الذي لا بدّ منه في ظل الانسلاخ من العالم الإنساني إلى العالم الموحش. ويتحوّل الطفل إلى كائن ضائع لا يعرف جهة البيت/ الوطن/ المكان الآمن، ويتنامى الكابوس بتكثيف هذه المشاعر، وبتخيل الطفل نفسه يركض بلا توقف، حتى يسقط تعباً مهدوداً، بينما ينتصب أمامه جدار من الحجارة:

«وإن هي إلاّ لحظة نزقة حتى اقترب منه حيوان أشبه بالكلب، غير أنّ رأسه ليس مستطيلاً، ولا ينبح، ومن غير أنّ يفكّر، كان يمشي معه، وكأنه ابن الجيران، ثم خرج الحيوان صوب عراء مجاور، وعندما اقتربا من مغارة تبدو من الخارج صغيرة، أخذ الحيوان يخفف من سرعته، ودعاه بعينيه إلى الدخول فاستجاب. انساب الحيوان إلى الداخل بحركة رياضية مدرّبة، وتهيأ الطفل بدوره للدخول.. حنى رأسه، ودفع بجسمه الصغير، إلاّ أنّ رأسه اصطدم بحافة الباب العلوية. وعندها تذكّر جدته، وكان الضبع في الداخل يتمطّى بارتياح».
(ضرب بطيء، ص ٧٧).

وهنا تسترجع القصة حكاية الضبع والمضبوعين من القصص الشعبي، فيجعل القاص طفل

القصة يعيش هذه التجربة المفزعة: طفل وضبع، في البرية المخيفة، أي أنّ ما رسمته القصة في قسمها الأول قد أدى إلى تفجّر حالة الخوف وتحوّل الطفل إلى مضبوع، يتبع عدوه ويسير خلفه إلى موته كأنه مسرنم [1] لا يعرف ماذا يجري له. . . أما الجدة في نهاية الكابوس فيأتي ذكرها استرجاعاً لها كراوية للحكاية الشعبية التي تسردها الأمهات والجدّات لأطفالهن، كجزء من الموروث الشعبي في الذاكرة الفلسطينية، لكن هذه الحكاية - على وجه الخصوص - من الحكايات التي تولّد مشاعر الخوف والفزع، حتى وإن كان في نيتها تطهير النفس من الخوف عن طريق مواجهته حكائياً. لكنها هنا تستعاد كما لو كانت تجربة ذاتية للطفل، بتحوّل الحكاية من الذاكرة إلى الواقع الكابوسي الذي يعيشه بعد كل ما جرى له في البداية.

وتنتهي القصة نهاية دالة مفتوحة:

«أطلق الطفل صرخة ذعر، أحدثت ثقوباً دامية في جدار الصمت، هدهدته خالته وساد صمت أخرس، وكأن الصرخة تحمل نبوءة ما».

(ضرب بطيء، ص ٧٧).

أي أنها تنتهي بخروج الطفل من الكابوس واستيقاظه من فزع الحكاية إلى فزع الواقع: صمت أخرس، وانتظار ما تنبئ عنه الصرخة التي أحدثت ثقوباً في جدار الصمت. . فهذه اللغة المدجّجة بالاحتمالات تضعنا في جوهر المناخ النفسي لحزيران . . وكأننا قبيل لحظات من تفجّرة، كأنّ الصيحة المضبوعة تنبئ باقترابه ليمتلئ العالم بالضباع الأخرى، ويصبح منتهكاً محتلاً، في هيئة غابة موحشة لا يجد الطفل لحظة أمان فيها.

لم تتحدّث هذه القصة مباشرة عن فلسطين ولا عن حزيران، لكنها اختطفت كل ما فيه من المناخ الفلسطيني المحيط بحزيران خاصة، وكأنها تخلّصت من المؤثرات الخارجية مما يتصل بالأحداث والأخبار والأيديولوجيا لتتوقف عند المحمول النفسي المتجاوب مع تلك المؤثرات، فانشغلت به انشغالاً بليغاً لتؤدي في ختامها دلالات ممتدة عن عالمنا الموحّش، عالم الغابة والضباع والمضبوعين إلخ . . .

إنه المناخ المصاحب لحزيران بتعبير نفسي متجسّد في حالة الطفل الذي تقطّعت صلاته مع

---

(١) المسرنم: لفظة تطلق على من يسير أثناء نومه. دون أن يعي ما يقوم به من أفعال، وهي حالة من حالات الحلم عندما يصل إلى مستوى الكابوس.

أسرته/ أهله (ربما تجسيداً للحالة الفلسطينية نفسها) ثم وجد نفسه في كابوس الضبع، والصرخة الختامية قد تكون صرخة تحذير ونبوءة بالخطر المحدق، وبالضبع/ العدو الذي واجهه الطفل وحيداً في عالم الغابة(أثناء الكابوس) وسيواجهه مع الآخرين في كابوس الواقع.

رجل لم ينتظرها

وهكذا تكون هذه الخطوة النفسية مهيئة للخطوة الثانية في القسم الثاني من القصة، وهو الذي يحمل عنوان (رجل لم ينتظرها)، وأول ما نلمسه في هذا الموقف استخدام الضمائر للدلالة على الحرب والمتحاربين، أيّ أنّ القصة تقتصد في الالتفات إلى العالم الخارجي والأحداث الخارجية المتصلة بحرب حزيران، بينما توسّع من تفجير الأثر النفسي المتجاوب مع الحدث الخارجي، وشخصية القصة شخصية مفردة هي (الرجل) من غير اسم ولا تحديد، فنحن لن نعرف من هو، ولن نعرف شيئاً عن ارتباطه بمكان محدد أو واقع ما، فالقصة تقطع صلتها بالواقع الصريح، لتكشف الواقع النفسي المصاحب للحرب، عبر انكشاف الشخصية في تداعيها الذي لا يتوقف بعدما فجّرته الحرب، وتبدأ على النحو الآتي:

«*حدّث الرجل نفسه: لم أفرح بهذا البيت بعد.. ومع ذلك لن يصلونا. لم يكن يصدّق نفسه، وكان يرتعد. من ساعة الصبح، من ساعة ما أشعلوها لم يتناول لقمة واحدة، واكتفى بالتهام السجائر. شعر بالتشوش فقذف رأسه بين راحتيه، وتمنّى لو يملك (ترانزستور) آخر كي يلاحق الأنباء والبيانات*».

(*ضرب بطيء، ص ٧٧*).

ونلاحظ في هذا المفتتح أن القصة منذ البداية اختارت الحديث الداخلي «حدّث الرجل نفسه..» فاتجهت الحركة القصصية لترتكز على الرّصد الداخلي، الذي ينقل وقْع الحرب وصداها داخل الشخصية، ومن الواضح أن الجمل القصيرة المتتابعة هي التعبير اللغوي الأقرب إلى حالة الاضطراب والذعر وعدم وجود قناعات أو معلومات مكتملة، إنه داخل الحرب وخارجها في آن.. لا يشارك فيها، لكنه متأثر بها.. أليس هذا جزءاً من الحرب، هل الحرب هي بين المتحاربين فقط؟ أليس المذعور شخصية من شخصيات الحرب؟. لكنها في الظل وليست في المركز، وهذا ما تنهض به هذه القصة، إذ تقف مع هذه الشخصية التي تعيش

الحرب ذعراً وخوفاً ولا تعيشها مشاركة أو مقاومة .

تحجّم الحرب شخصية القصة عن أي فعل إيجابي ، حتى أن الرجل يمتنع عن الأفعال الضرورية كالطعام والشراب ، مكتفياً بالتدخين المتواصل الذي ينسجم مع اضطرابه وترقّبه . . إنه مراقب للحرب من موقع الخوف ، وهذا ما يحكم زاوية الرؤية في القصة ، وهو يتابع الأخبار والبيانات أملاً في انتهائها على خير ما يرام ، أو بما يضمن له الحياة والاحتفاظ بالبيت الذي لم يفرح به بعد ، كما ورد في المفتتح . ولكن هل يستحق المذعور بيتاً ، هل تصلح قاعدة «للبيت رب يحميه» ليعمل بها في المعركة الجديدة؟ هل تقبل هذه القاعدة من مذعور جبان وغير مؤمن ـ كما تصفه القصة ـ؟

وتتكفّل نهاية القصة بإجابات دالة ، فمن كان هذا حاله فليس له أن يستقر أو يطمئن ، ستظل رؤيته مشوشة ، وسيظل الدخان يتصاعد ويمنعه من الرؤية ، لأنه لم يدرّب وجدانه على المواجهة والرؤية في العتمة .

وأكثر ما تركز عليه القصة تضييق الخناق النفسي على هذه الشخصية ، وإعلاء درجة الخوف والذعر ، مع تقدّم لحظات الحرب ، وكأنها حددت مداها ـ وهو ممتد واسع ـ في الإطار النفسي للشخصية المفردة من غير أن تجاوزها إلى رؤية الواقع الخارجي المحيط بالشخصية ، ومن غير أن تعنى بالإطار الجماعي أو الرؤية الجماعية . ويواصل النموذج الانعزالي الجبان متابعة الأنباء الجديدة :

«وصلوا المدينة المقدّسة ، والجنود يقتتلون في الشوارع مع الأهالي» .

وتركّز القصة على خوفه واضطرابه كعنصر أساس ، كما تعتمد على الجمل القصيرة المتتابعة ، بما فيها من قطع سريع وتنقل بين ما يحدث وما يفكّر فيه الرجل ، الحدث الخارجي وصداه الداخلي ، ضمن أحاسيس متفجّرة بالفزع والعجز :

> *«بم . بم . بم وصلونا . بم . بم . بم أين نهرب؟ بم . سأموت كالفطيسة . بمبم . لو أني كشقيقي في الكويت . وتتالت الانفجارات ، وازداد التصاقاً بركن البيت»* .
> *(ضرب بطيء ص٧٧ ـ٨٧)* .

هكذا ترصد القصة إيقاع الحرب بما فيه من أصوات الانفجارات التي تفجّر الرجل الذي لم ينتظرها ، وبعد كل انفجار ، يتوسع تفجّر الأفكار ، ويزداد خوف الرجل وفزعه . وفي مستوى التعبير تعتمد القصة ـ كما نلاحظ ـ مبدأ المحاكاة ، فكأنها تصوغ اللغة بأصوات

الحرب، وصليات الرصاص/ فتبدو الحروف مقطّعة مضطربة، والجمل خاطفة سريعة، ليكون النسيج اللغوي نتاجاً تلقائياً لمضمون الحرب، ولمعاناة الشخصية الفزعة أثناء اشتعالها.

وتستمر القصة، والشخصية على هذا النحو من العجز، والانفعال الفزع مما يحدث، فهو يتوجه بالدعاء ـ مع أنه ليس مؤمناً ـ وهذا من فعل العاجز، عندما لا يجد ما يستطيع القيام به، فحتى الدعاء لم يستعد له، وهو يحاول أن يبحث عن مخبأ مع أنه لم يحفر خندقاً، وترد الجملة التراثية المشهورة التي قالها عبد المطلب في الحملة الحبشية على مكة «للبيت رب يحميه» كأنها اعتذار عن المشاركة أو المقاومة.. واختلاف الحال بين الموقف التراثي والموقف المعاصر هو ما يولّد روح السخرية والتهكّم، بسبب التعارض بين الحالين.

وتنتهي هذه القصة على الجو المحترق ودمار الحرب.

«وعندما خرج ليستجلي الموقف، لم يكن ثمّة أحد ينتظره. وكانت معالم الطريق غامضة، فالدخان المتصاعد يمنع الرؤية، لكن الرجل لم يمنع نفسه من التساؤل: من كان.. من كان فقط يتصوّر أنها ستحدث».

(ضرب بطيء، ص٨٨)

فالقصة إذن من ذلك النمط النفسي، فضلاً عمّا فيها من سخرية مضمرة، وإدانة ضمنية لهذا النمط من المرعوبين الذين يكتفون بالانتظار فقط، أي أن رعبه لا يرد لتسويغ الهزيمة أو لنتعاطف معه، وإنما لإدانته على عجزه وجبنه واكتفائه بدور الفأر المرتعد. ونلاحظ قلة الأحداث في القصة فهناك حدث خارجي واحد هو الحرب المتفجّرة، وما يتسرّب عنها من أخبار، ثم تجاوب هذه الأنباء في الشخصية، بما تتركه من آثار، وما تقوم به الشخصية من ردود نفسية تتركّز على الخوف ومظاهر الجبن والبحث عن منقذ... أو انتظار حدث مجهول، يخلّصه من الأزمة بضربة سحرية قدريّة.

إنها إدانة للعجز، وتصوير ساخر، لمن لم ينتظروا الحرب... وظلّوا يعيشون مباغتتها والتساؤل المندهش حولها بصيغة: من كان سيتصوّر أنها ستحدث؟!.

أما الموقف القصصي الثالث في هذه الرباعية الحزيرانيّة فمعنون بـ (امرأة في الشهر الأخير) ويقوم على تحويل الحالة الحزيرانية إلى صورة رمزية تنهض بموازاة الحدث وتمثيله، ويقوم هذا التمثيل على رسم مشهد سردي للمرأة العقيم التي توهّمت الحمل بعد سنين طويلة من اعتياد زوجها على عقمها، ويبدأ هذا الموقف بالمفتتح التالي:

«مضى على إصدار صك زواجها، أقل بقليل من عشرين عاماً، وخلال هذه الأعوام الطويلة ظلّت تنتظر بصبر فارغ، أن تضع مولودها ولو أنثى، لم يكن زوجها في مساء العمر، ولا كانت. وأخذ اليأس يتسرّب إليها، لكنها كانت تقاومه بضراوة، وتتوسّل إلى حكايا اللواتي وضعن في وقت متأخّر».

(ضرب بطيء.. ص ٧٩).

فالزمن المحدّد هنا هو ذاته الزمن الفاصل بين نكبة ١٩٤٨ وحزيران ١٩٦٧، فالمرأة هنا تمثيل لفلسطين بين الحربين، إنها لا تريد العقم، بل تريد أن تنتج وتخصب، وهكذا ظلّ معها الأمل طوال هذه السنوات المجدّبة، وتنقلنا القصة من بعد إلى مشهد توهم المخاض، وهو الموازي لحرب حزيران، إذ تعيش مخاضاً عسيراً مؤلماً، دون أن تعلمَ أن ليس في بطنها غير (كيس الماء) وهكذا:

«ظلّت المرأة على مدار ست ساعات كاملة، ترتقب لحظة الوضع. وبدا كما لو أنها سقطت في حفرة اليأس، فانكفأت على بعضها، واستسلمت للنشيج.

غير أن بعلها لم ييأس ـ أو هكذا بدا ـ وتضرّع إلى المولى أن يكون المولود صبيّاً. (المرأة التي تزوّجت من عشرين قسراً، لم يكن في بطنها ذكر ولا أنثى، لأن الماء يكون كل شيء ولا يكون ذكراً ولا أنثى).» ص ٧٩.

ولعل الساعات الستة هنا، هي الزمن القصصي الموازي للزمن الفعلي للحرب، ذلك الزمن الذي أفضى لمزيد من العقم بعدما انكشفت النتيجة الخاطفة للمخاض الكاذب، وهكذا حلّ اليأس مكان الأمل، وتفجّرت المشاعر المعذّبة التي خلّفتها الهزيمة.

ويبدو أن القاص حاول أن يحتفظ بخيط من الأمل رغم اللوحة المعتمة والألم الغامر، ويتمثّل هذا الخيط في موقف الرجل الذي لم يستسلم لليأس، وإنما ظلّ يحلم بالصبي، وتنتهي القصة بهذا الأمل:

« ويحكى أن الهزال استبد بالمرأة وطوتها الخيبة . أما الرجل فقد قيل إنه استيقظت فيه رجولته ، وصمّم أن يكون له صبي . . على الأقل مجرّد صبي كأبناء الآخرين» . ص ٨٠ .

وإذا افترضنا أن الرجل هو الإنسان الفلسطيني هنا فيمكننا أن نقرأ الروح المتفائلة التي حاولت القصة المحافظة عليها ، رغم ما سجّلته من (عقم) في الواقع العربي ، ومن (مخاض) وهمي ، لم يفض إلى إنجاب أو خصب . .

وهكذا نرى في القصة محاولة رمزية للتعبير عن (مخاض حزيران) لكنها ليست محكمة تماماً ، فقد أخذت منظوراً تقليدياً يحمّل المرأة مسؤولية العقم وعدم الإنجاب ، وامتداداً له جعلت العاقر رمزاً لفلسطين وقضيّتها ، وهو منظور غير مقبول لأن العقم قد يكون في (الرجل) ، أيّ فيمن تولوا مسؤولية الدفاع عن فلسطين .

وعلى مستوى التشكيل القصصي بدت الرموز مكشوفة قليلة الإقناع ، لأنها تقوم على أقنعة هشّة ، هي المرأة العاقر ، وزوجها الذي صبر سنوات ولم ييأس . . وليس هذا الترميز بكاف ولا ملائم للحال الفلسطيني . لكنها تظل محاولة تجدر الإشارة إليها في سياق قراءة قصص حزيران ، وكيفية التعبير عنه .

يوم من الرصاص

أما الموقف القصصي الرابع فهو (يوم من الرصاص) ولا يخرج عن المواقف السابقة في تصوير الأحوال النفسية لحزيران ويتبع فيه القاص الأسلوب الإيحائي نفسه ، عندما يتجنّب المباشرة ، ويحاول أن ينفذ إلى ما هو أعمق من الحدث الخارجي ومن شخوصه المكشوفين . ويقدم على صياغة موقف مواز ليوم الهزيمة ، يحمل كل سماتها ، ويكشف عن مفاجآتها ووقعها المحبط على النفوس .

أما المطر في القصة فلم يعد مطراً خيّراً ، وإنما هو طوفان الحرب ورصاصها الذي دمّر كل شيء ، وتستعير القصة مشهداً غائباً هو مشهد الطوفان في قصة نوح عليه السلاح ، لكن الطوفان الجديد مختلف بمكوناته وأسبابه ونتائجه .

ويتميّز هذا الموقف بأنه يستوحي التعبير الجماعي ، لأن الطوفان بدا شاملاً عنيفاً ، فقد جاء (الناس) على غفلة من أمرهم ، وفاجأهم وهم الذين «كانوا على عادتهم يستيقظون متأخرين»

فكأن القصة تصوّر (نوم العرب) الذين فاجأهم «المطر الرصاصي» في حزيران (صيف ١٩٦٧):

«قال أحدهم: *إنه صيف، كيف تمطر في الصيف؟*

قال آخر: *إنه على كل شيء قدير.*

قال آخر: *لا تكرهوا أمراً عسى أن يكون خيراً لكم.*

قال آخر: *إنها الأرصاد الجوية الحمقاء.*

قال آخر: *كان على الأصدقاء أن يلفتونا إلى ذلك*» ص ٨٠.

ففي هذا الحوار الجماعي نلمس روح المفارقة والسخرية، إذ تتوزّع الأصوات بين صوت يُعبّر عن جمهرة المباغَتين، الذين فاجأتهم الحرب بمطرها الرصاصي، وأصوات أخرى تجري على ألسنتها جمل قرآنية تستخدم في غير موضعها، وتنهض المفارقة من خلال ما يثيره الاستخدام الخاطئ لها، فضلاً عن أنها تستخدم بما يشبه المثل أو الحكمة، من غير انتباه أو وعي بسياقاتها المحكمة في القرآن الكريم. وهذا ما يعمد إليه كثير من العوام. فكأن القصة قد تقمّصت أصوات هؤلاء.. ولذلك تعمّدت إلى الاقتراب من أسلوبيتهم في التعليق على الحدث الحزيراني المدمّر.

وتنتهي القصة نهاية دالة مؤثرة:

«*وانفض الناس، وكل منهم مأخوذ بالحدث، ويحدث نفسه عن مأساته، ومأساة الأقارب والجيران. ولم يعد أحد يطالب الآخر بوفاء التزاماته السابقة. انهارت الاتفاقيات والمشاريع والأحلام السابقة.. إلاّ أنّ ما يلفت الأنظار، عدم وجود تقويم قديم واحد على جدران البيوت*» ص ٨٠.

فهذه الخاتمة السردية تبدو موازية للمناخ النفسي الذي أعقب الحرب، ونلاحظ تعلّق (الناس ـ الجماعة) بالحديث ـ الكلام وحده، أمّا موضوع الكلام فهو المأساة الشخصية ومأساة الآخرين، مما يعني اتّساع مدى المأساة وأبعادها، كما يعني عدم الانتباه إلى التفكير في الفعل، أو أنّ الصدمة المأساوية لم تتح مجالاً لمجاوزة الكلام إلى الفعل.

أما العلاقة بين الناس فقد اختلفت عمّا كانت عليه قبل الحرب، ثمّة اتفاقيات ومشاريع وأحلام لم يعد لها وجود، ولعلها تلك الأحلام المتصلة بالأفكار الكبرى: الوحدة العربية، والأفق القومي، وتحرير فلسطين... وغير ذلك مما صاحب المشروع العربي قبل حزيران..

أحلام ومشاريع لا حدّ لها كان حزيران لها بالمرصاد ، ولذلك أصبح كل شيء أشبه بالرماد . . ولم يبقَ إلاّ حسّ المأساة والصدمة المهولة .

لقد أصبح أولئك البشر خارج التقويم ـ الزمن ، ويمكن أن نقرأ في الموقف من الزمن هنا دلالات موحية تتصل بالخروج من مسار التاريخ ، وببشاعة الصدمة من الحاضر والماضي ، وعدم القدرة على رسم ملامح المستقبل ، فوجود التقويم يعني وجود فهم خاص للزمن : الماضي والحاضر والمستقبل ، وغيابه عن جدران البيوت يحمل نفي الزمن أو نفي البشر المحكي عنهم خارجه . . وليس هؤلاء إلاّ بشر حزيران ، ممّن (أمطرهم الرصاص) في ذلك اليوم الصيفي . . ولعل الاستعارة العربية الأثيرة (أمطرهم الرصاص) هي الجملة الغائبة التي بُني النص كلّه استناداً إليها ، فأحدثت القصة الدمج بين المطر والرصاص ، ثم كشفت عمّا خلفه ذلك اليوم من عمق المأساة وتفجيراتها المتعددة .

صدى حزيران في الغرب

تكشف قصة (الحرب والزجاج) (١) لعصام موسى جانباً آخر من صور حرب حزيران، وذلك بكشفها عن صدى الهزيمة في الغرب، وتأثيرها في العرب المقيمين في أوروبا، ومعنى ذلك أنّ حرب حزيران لم تكن حرباً محدودة، ولم تصوّرها القصة كذلك، وإنما كانت محكاً صادماً للإنسان العربي أينما كان. وميزة قصة (الحرب والزجاج) أنها تنقلنا إلى الغرب لنرى أصداء الحرب هناك، وكيف كانت دلالاتها ومناخاتها.

وقد اختار القاص أخوين شابين من أصول عربية، انتقلا مع أسرتهما إلى الغرب، ونالا جنسية تلك البلاد، كما تغيّرت الأسماء العربية إلى أسماء أجنبية للانسجام مع ذلك المجتمع الذي يعيشون فيه، فتغيّر اسم يوسف ليصبح (جو) واسم عبد الله إلى (إلبرت). لكن كل هذه التنازلات والتغيّرات لم تبدّل من واقع الحال شيئاً لافتاً، إذ ظلّ الآخرون يعاملونهم وفق أصولهم العربية، ويتحدّثون معهم على هذا الأساس.

وبمجيء حزيران تتعرّض ارتباطات العرب بغيرهم لامتحان عسير، وتكشف القصة عما أصاب هذين الشابين من صدام مع الآخر الغربي الذي لم يقبل بهما في نسيجه رغم مرور سنوات طويلة، ورغم الجنسية التي لا تعني إلاّ انتماءً سطحياً لا يساوي العربي بغيره. ولا يعني قبوله في المجتمعات الأخرى. لأن الجنسية ليست ثقافة ولا هوية. وتذهب القصة ـ من خلال النماذج المختارة ـ إلى أنّ العرب لم ينسلخوا عن أوطانهم، ولم يبتعدوا كثيراً عن ثقافاتهم، ولذلك تأثروا بالحرب، وأحسوا بالإحباط لما آلت إليه نتائجها.. كما لو كانوا ما زالوا يعيشون في موطنهم الأوّل.

أما الآخر/ الغربي فإنه أساساً لم يقبل هؤلاء المهاجرين قبولاً تاماً، بل ظلّ ينظر لهم بتوجس، ويحاكمهم وفق أصولهم العرقية، ووفق ثقافتهم الأولى، وفي ضوء ذلك كان مجيء حزيران فرصة لكشف الكراهية، والسخرية من العرب بسبب الهزيمة، وإظهار أمارات الفرح بانتصار اليهود.

ويبدو أنّ ذلك كلّه أسهم في تطوير الوعي عند بعض اللاهين ممن يعتقدون بأن جنة الغرب تتسع لهم، أما جحيم العرب فلا شأن لهم به، وهكذا يكون لحرب حزيران ـ رغم ما فيها من إحباط ـ دور في تحقيق اليقظة، إذ تعيد الأشياء إلى نصابها، فترتّب علاقات العرب بالغرب

---

(١) عصام موسى، حكايات الفارس المدحور، ص ٢٥.

وفق ميزانها الحضاري، وأنّ الإنسان مهما يبعد عن ثقافته وموطنه فإنه لا يستطيع الانسلاخ عنهما حتى لو أراد ذلك، لأن الآخرين لا يقبلون به، ولا يرتضونه عضواً طبيعياً في مجتمعهم.

تبدأ القصة التي نحن بصددها بالبعد الزماني، لتضعنا في المساء المضبب الذي يتجاوب مع الانكسار الحزيراني، وما خلّفه من آلام:

«*لفّنا المساء، واحتوانا الضباب، وأنا أسير إلى جوار شقيقي كالتابع الأمين. تطلعت إلى فوق، فرأيت أضواء الإنارة المعلّقة على أعمدة الكهرباء المنتشرة على جنبات الشارع تسبح في هالة صفراء كأنها الشمس ساعة الغسق غارقة في بحر من الغيوم.*» (*حكايات الفارس المدحور*، ص ٥).

ومما نلاحظه في هذا المفتتح أن صورة الشمس تتكرّر هنا، كما تكررت في قصص سابقة، وقد خَلَت من قوة إشعاعها ودلالاتها الإيجابية، لتتحوّل إلى عتمة يتردد فيها صدى حزيران وظلمته، وهي هنا (غارقة في بحر من الغيوم) ولعل هذا مجاز آخر يتواءم مع ما لفّ الحياة العربية بسبب هزيمة حزيران، والغيوم هنا لم تأت بدلالة الخير، وإنما بوصفها حاجبة للشمس، مانعة لنورها، فضلاً عن المساء الذي يؤذن بغياب الشمس على وجه الحقيقة، ووجه المجاز.

وتخطو القصة إلى مدى أبعد عندما ترتبط بحزيران، فنرى تفاعلات الحرب عند شخصيات القصة، وكيفية استقبالها لهذا الحدث المدوّي:

«*اليوم الرابع هذا اليوم. كان كل شيء يقترب من النهاية بسرعة. بدا ذلك حقيقة ساطعة سطوع شمس الصباح. لقد خسرنا الحرب. في اليوم الأول، لم يتسرّب إلى نفسي أي شك على الإطلاق بخصوص سلامة موقفنا وقوته، هي جولة كرّ طالما انتظرناها، ولن تدوم إلاّ بضع ساعات، وينتهي كل شيء. كان والدي يتكلّم واثقاً جداً، فتسرّب الاطمئنان إلى قلبي. عدونا لن يجرؤ على رفع رأسه، وما دام قد فعل، فلا بد أن نهايته قد صارت قريبة*».

(*حكايات الفارس المدحور*، ص ٢٥).

ونلاحظ هنا أمرين:

أ. أنّ القصة نقلت صورة دخول العرب إلى الحرب، وقد صاحب هذا الدخول وسبقه

تعبئة إعلامية بطولية، رفعت المعنويات إلى حدودها القصوى، لكنها لم تفعل الشيء نفسه حيال الاستعداد الحربي، الذي يمثّل الوجه المركزي للحرب، ولذلك عندما بدأت الحرب كان النصر يداعب أرواح الجماهير العربية، وكانت تراه قريباً، وليس هناك شك في تحقيقه، خصوصاً وأنّ الأب/ الزعيم كان واثقاً جداً. وقد طمأن أبناءه/ جماهيره، وملأ قلوبهم حماساً، وآذانهم صياحاً. . وكان المتوقع أن حزيران فرصة استعادة الأرض، وكرامة الذات التي ستعوّض ما حدث في هزيمة عام ١٩٤٨.

ب. تحطّمت الروح المعنوية، عندما اصطدمت بالهزيمة الساحقة التي لم تحتج إلاّ إلى زمن قصير، فتكشّفت عيوب الواقع، وانكشف زيف الحماسة الكاذبة وكلمات الأب وخطبه المشجّعة الواثقة.

وواضح أن الانكسار الذي أصاب نفوس العرب في فلسطين والأردن والأقطار الأخرى التي شاركت في الحرب أو لم تشارك، قد امتد إلى أبعد حدود الأرض، ولحق بأولئك الذين هاجروا إلى الغرب وتداخلوا مع مواطنيه.

وتستمر القصة السابقة في سرد المأساة، فالبرت/ عبد الله يواصل السير مع شقيقه (جو / يوسف) وسط الضباب *«واصلنا سيرنا يحوطنا الضباب مغلّفاً ألمنا. كنت في قرارة نفسي مرتاحاً لهذا القناع . . . يحجب عنا الرؤية، فلا يرانا أحد ممن نعرف»* ص ٢٦. هكذا تبدو مشاعر المهزوم، إنه يرغب في الاختباء عن أعين الناس كي لا يشاهدوا هزيمته، فيشمتوا به، أو يتطلعوا إليه بنظرات التعاطف أو الإشفاق، وهكذا يصبح الضباب محبّباً لأنه يساعد على الاختفاء، مثلما يتيح للمرء أن يراجع نفسه ويفكّر في مصابه.

وتنحو القصة منحى نفسياً في خطواتها التالية لتعرج على الأثر النفسي للحرب في الأخوين، واحد يكتم مصابه، ويكظم غيظه، والآخر يجد متنفساً. . ولذلك واجه النتيجة بالبكاء، ليصل إلى الراحة الفارغة بعد البكاء. ونمضي مع تداعيات السارد/ عبد الله وهو يتذكّر الماضي، مع مجيء العائلة إلى الديار الغربية:

« جئنا غرباء، ونحن ما زلنا حتى الآن نشعر بالغربة » ص ٢٧.

وتحت وطأة هذا الإحساس تغيّر اسماهما للانسجام مع البيئة الجديدة، لكن الراوي يقول *«على أيّ حال، مهما تغيّرت الأسماء، فالجوهر باق»*. ويتكرر الكلام على الغربة في مواضع أخرى، كأن يقول الراوي:

«ورغم أني متجنّس إلاّ أني أشعر بالغربة كلما تطرّق الحديث معهم حول هذا الموضوع، ويعود بي ذهني إلى قريتنا الهادئة تنام على سيف الصحراء، تجذبني إليها» ص ٢٧ .

والموضوع الذي يكشف عن الغربة هو موضوع الحرب ، إذ يعيد الشاب إلى جذوره ، ويعمّق فيه مشاعر الغربة ، فيرى رأي العين والقلب أنه محض طارئ في ذلك المجتمع ، وأمام إحساس الغربة ، يكون استرجاع القرية / الوطن سبيلاً لمواجهة مشاعر الانسحاق . وصورة القرية التي تستدعي استذكاراً واحدة من أبرز الصور المضيئة في القصة ، لأنها تقوم بدور التسامي الوجداني ، وتشير إلى تعمق وعي الشاب بموطنه الأول وارتباطه بثقافته الأولى ، وهو يجد متعة كبيرة في هذه الصورة الاسترجاعية ، ولا يقطع تذكّره شيء إلاّ صوت أخيه عندما خرج على صمته ، متسائلاً متألماً مصدوماً :

«شيء واحد لا أستطيع أن أفهمه . . . أو أصدّقه . . . كيف استطاعوا أن يضربوا ضربتهم القاضية . . . ويحطّموا الطائرات دفعة واحدة بهذه السهولة . . كلمة المعلّق على الأنباء ما تزال ترن في أذني : الحرب انتهت في الساعة الأولى . . انتهت . . ولكن كيف ؟؟»

(*حكايات الفارس المدحور*، ص ٢٨) .

وينتقل الحديث إلى تفكير الشابين في كيفية مواجهة الشامتين ممن يدرسون معهم ، وخصوصاً الذين يؤيدون الأعداء ، وترصد القصة جانباً من الموقف الغربي من قضية فلسطين ، ومساندته لأعداء العرب ، وعدم تفهّمه للموقف العربي ، وهو أمر ما زالت آثاره مستمرة حتى اليوم ، لأسباب كثيرة معقّدة ، بعضها يتعلّق بالنشاط الإعلامي الصهيوني وهيمنته على قطاع واسع من الإعلام الغربي ، وتسويقه لأكاذيبه في المحافل الدولية ، وأسباب أخرى تتصل بتقصير العرب أنفسهم في الدفاع عن حقهم ، والمناضلة في توجيه الرأي العالمي لكسب تأييده وتغيير نظراته ، وأسباب أخرى تتصل بالموقف القديم للغرب ولثقافته من العرب وثقافتهم ، فرغم كل التحوّلات في العالم ، ما يزال الغرب أميل إلى العِداء للعرب وقضاياهم .

وتكشف القصة عن تغيّرات إيجابية في الشابين ، فيوسف / جو يرفض أن يهاتف صديقته (دانا) التي كان يفكّر في الزواج منها ، مع أنها هاتفته وسألت عنه . وتتواصل الأحداث حتى يصلا إلى بناية فيها جمعية صداقة مع الأعداء كما تقول اللافتة . ويكشف لنا عبد الله/ إلبرت

أنه دخل المبنى مع صديقه الأجنبي (دينيس) ذات مرة لكنه غادره سريعاً، وهو أمر لم يتفهمه الأجنبي، وواجهه بالاستغراب والاستهجان، وظلّ يذكّر صاحبه بالحادث كلّما مرّا في الشارع نفسه.

وأمام تنامي الإحساس بالهزيمة، والغضب من موقف الغربيين، يقوم جو / يوسف بالتقاط حجر من الأرض ليحطّم به الواجهة الزجاجية لجمعية الصداقة، ثم يسرعان مبتعدين عن المكان كله باتجاه منزل الأسرة.

وتنتهي القصة بقيام عبد الله باستدراج (دينيس) إلى المبنى في اليوم التالي، وبينما أخذ يذكره بموقفه الغريب عندما زارا الجمعية أول مرّة، فوجئ بالزجاج المحطّم، فتوقف عن سرد الذكريات ليصيح باندهاش تجاه الحادث الجديد. أما عبد الله فكان يبتسم تعبيراً عن إحساسه بإيجابية الفعل، وبأنه صار يعرف معنى انتمائه لعروبته ولقضية فلسطين أكثر مما مضى، وكأنّ الحرب قد هيأت له ما يضيء وعيه، وما يعرّفه بالآخرين أكثر مما كان يعرفه.

ومع أنّ الفعل لم يتجاوز تحطيم الزجاج، فإنه فعل دال على التحوّل الذي أصاب الشباب العربي خارج بلادهم، مما يدخل في إطار الصلة مع الآخر وثقافته، إضافة إلى مدى اتصالهم بأحداث العالم وعلى رأسها أحداث فلسطين.

فلسطين تحت الاحتلال

رصدت القصة صورة فلسطين تحت الاحتلال، وقد تنوّعت أبعاد هذه الصورة وملامحها، بتصوير الإنسان والأرض والقضية، وسائر المشكلات والأحوال الجديدة التي انتقل إليها الإنسان الفلسطيني، وعاش معاناتها تحت الاحتلال. وسوف نتوقّف عند نماذج من هذه الصّور التي شكّلت قطاعاً مهماً من صورة فلسطين في القصة الأردنية.

مقهى الباشورة: القدس بعد حزيران

أدّى الاحتلال منذ عام ١٩٤٨ إلى انقسام القدس إلى قديمة وجديدة، شرقية وغربية، وقد تكثّف الوجود اليهودي في القدس الجديدة (الغربية)، وظلّ القسم الآخر محتفظاً بملامحه العربية والإسلامية رغم أنه أصبح تحت الاحتلال بعد حزيران ١٩٦٧، ولا تخفى مكانة القدس في الصّراع، سواء بأبعادها الدينية أو التاريخية، وبما فيها من طوابع الهوية والخصوصية الثقافية، وقد اتُخذت أحياناً رمزاً لفلسطين كلّها، ونالت اهتماماً واسعاً في الأدب، ولعل ما اشتملت عليه القدس من مقدّسات لها حضور مركزي في نفوس العرب والمسلمين من أهم ما أعطى القدس مكانتها المتقدّمة، لتكون دليلاً على أنّ قضية فلسطين برمّتها قضية عربية ـ إسلامية، وليست قضية فلسطينية ـ محلية/ قطرية، فالقدس ليست للفلسطينيين وحدهم وإنما هي للعرب والمسلمين جميعاً... كما أنّ واجب الحفاظ عليها والدفاع عنها ، واجب ديني ـ قومي قبل أن يكون واجباً فلسطينياً منفرداً.

وقد حظيت القدس بما لم تحظَ به مدينة أخرى في الأدب العربي الحديث، شعراً ونثراً، فكانت واحدة من المدن المنتجة للأدب، بما فيها من أبعاد وآفاق رحبة، وبما يشتمل عليه تناولها

من تعبير عن جوهر الصراع العربي ـ الإسرائيلي .

ولعل مجموعة (مقهى الباشورة) لخليل السواحري أول مجموعة قصصية متكاملة تقصّدت التعبير عن القدس وما حولها في المرحلة التالية لحزيران مباشرة، فضلاً عن أنها «كتبت في مدينة القدس بالضفة الغربية المحتلة في الفترة من حزيران ١٩٦٧ وحتى حزيران ١٩٦٩، حيث أبعد كاتبها إلى الضفة الشرقية»(١) .

وبذلك تشكّل هذه المجموعة شهادة حيّة على زمن الاحتلال بعد حزيران مباشرة، من منطلق المعايشة المباشرة، والواقع الفعلي المحترق، وليس من موقع المراقبة أو التمثّل أو التخيّل، ولذلك لا نستغرب الروح الواقعية التي كتبت بها القصص، لتغادر موقع التصوير عن بعد، إلى موقع الاندغام بالواقع، والانطلاق منه، كما لو كانت القصة مقطعاً فعلياً من ذلك الواقع، بعيداً عن عوامل التخييل والتغيير، وقد اعتمدت هذه القصص على عنصري التسجيل (التوثيق) والاختيار الدال ، وعلى تفجير إمكانات الواقع وعناصره الفنيّة والجمالية المضمرة للاستنجاد بها والاتكاء عليها ، تعويضاً عن العناصر الجمالية التخييلية أو التصويرية التي تلجأ إليها القصص في المألوف .

تتمتع هذه المجموعة ـ كما يقول د . إبراهيم خليل في دراسة ضافية عن (مقهى الباشورة) ـ«بأهمية كبيرة على المستويين الفني والتاريخي، وهذا ما يمنحها صفة الوثيقة الأدبية، وقد جاءت هذه الوثيقة كأول عمل أدبي شامل عن زمن الاحتلال في محيط القدس، وشاهداً على ما يكشف عنه الواقع الجديد من رؤى مستقبلية ، وتنبؤ واستشراف لمستقبل النضال الفلسطيني . من أجل التحرّر والعودة، وهي ـ باختصار ـ صورة انتقالية تعكس التحوّلات من زمن الاحتلال إلى زمن الثورة» (٢).

كتبت هذه القصص في المكان الفلسطيني ـ القدس وما حولها ـ وكاتبها عايش المناخ الذي كتب عنه، فهو لم يكتب عمّا يتخيّل وإنما عمّا عرف وخبر، فضلاً عن زمن كتابتها الذي يمتد من حزيران ١٩٦٧ وحتى حزيران ١٩٦٩ ، مما يمنحنا فرصة لمراجعة الواقع الفلسطيني الجديد

---

(١) خليل السواحري، مقهى الباشورة، دار الكرمل، عمّان، ط ٣، ١٩٨٩ . وقد صدرت الطبعة الأولى عن وزارة الثقافة والإرشاد القومي في دمشق عام ١٩٧٥ . وجميع الإحالات في الصفحات التالية إلى طبعة دار الكرمل المشار إليها هنا .

(٢) إبراهيم خليل، في القصة والرواية الفلسطينية، ص ٤٥ .

في العامين الأولين من زَمَن الاحتلال ، والأحوال الجديدة في البيئة الفلسطينية تحت الاحتلال .

ومن المسائل اللافتة في هذه المجموعة ما يلي :

* **بروز الشخصية الواقعية:** فكل قصة من القصص تعتمد على شخصية إنسانية ، ذات اسم واضح الانتماء إلى البيئة الشعبية الفلسطينية ، وهذه الأسماء وإن لم تكن واقعية ـ بالمعنى التحقيقي المطابق للواقع الفعلي ـ فإنها شديدة القرب من الواقع ، فهي مستمدة منه على نحو صريح ، ولذلك يجد القارئ شخصيات : عطا أبو جلدة ، سلمان الهرش ، محمد محمود أحمد ، المعلّم أبو بلطة ، المختار سالم الزرزور ، الفتى علي الجعار ، فرج الهمشري ، أم أحمد ، عزيز الهشلمون ، إضافة إلى شخصيات أخرى أقل بروزاً ، فالقصة عند السواحري تعتمد على النموذج الإنساني الذي ينتمي إلى واقعه ، ويدين له بسائر سلوكاته وتطوّر وعيه ، ومن العلاقة المتبادلة بين الشخصية وبيئتها تتوسّع مساحة الشهادة ـ التوثيق مما يتصل بنقل وقائع شبه حرفية من الواقع الفلسطيني .

* **الوحدة التكاملية:** تكاد البيئة العامة للقصص تكون واحدة ، وما القصص إلاّ مواقف متنوعة داخل بيئة شاملة واحدة ، بل إنّ بعض الشخصيات تتكرّر في مواقف جديدة في أكثر من قصة ، مما يمنح القصص مناخاً روائياً مضمراً ، يشكّل الواقع الفلسطيني بعد حزيران مرجعيته وأساس تكوينه ، وهذا يمنح القارئ إحساساً بوحدة الانطباع ليس في القصة الواحدة فحسب ، وإنما على مستوى القصص مجتمعة .

* **المناخ الشعبي:** ترتكز هذه القصص جميعها على المناخ الشعبي الفلسطيني ، فمع السواحري نفارق الصور التي ألفناها للفلسطيني الإقطاعي / الغني ، ونجد أنفسنا مع الفلسطيني الفقير القروي ، أو صاحب المهنة البسيطة ، الذي نتابع في القصة تطوّره الطبقي والفكري نتيجة لما يعيشه من تحوّلات ذات صلة مباشرة بالأحداث المحيطة به وبوطنه . فأكثر النماذج القصصية في هذه المجموعة الإنسانية من الناس البسطاء ، وكأنّ القصص تضيء أثر الاحتلال على أولئك الأناس البسطاء ، بشكل واقعي بعيد عن الصور الرومانسية التي شاعت في مراحل سابقة .

ويتبع ذلك أنّ القصة تضيء أبعاد المكان ، وترصد بوعي وفاعلية تحوّلات البيئة الشعبية ، وكل ما في القصة من أبعاد تنال حظاً من الروح الشعبية الحيوية ، على مستوى المضمون ومستوى التعبير .

قصة أول يوم

وتضيء قصة (أول يوم) أحوال القدس وما طرأ عليها من تغيّرات اقتصادية واجتماعية وإنسانية بعد حزيران ١٩٦٧ مباشرة، فهي تقدّم القدس بعد أربعة شهور من الاحتلال، والتاريخ المبيّن في نهاية القصة ـ تاريخ الكتابة ـ هو ١٣/ ١٠/ ١٩٦٧ وهو مقارب أو مطابق لزمن القص نفسه، مما يجعل القصة قريبة من مسرودها أو منطوقها القصصي في هيئة شهادة حية حيوية على حركة الواقع الجديد آنذاك، لكن هذا التطابق لا يحولّها إلى قصة «مُنَاسَبَة»، تموت بموتها، وتذبل بذهابها، وإنما يوفّر لها مدى ممتداً من آفاق التعبير، والارتباط المتين بالواقع، بحيث تستمد منه سكناتها ونبضاتها السردية المتوترة.

ومركز القصة شخصية (عطا أبو جلدة) وهو مواطن فلسطيني بسيط من قرية مجاورة للقدس، لا يتمتع بمستوى عال من التعليم، ولا ينتمي للطبقات الثرية، وإنما هو عامل فلسطيني لا يتميّز عن غيره من المواطنين بشيء.. وتقدّمه القصة رافضاً للاحتلال ولما جاء به من مظاهر جديدة كالهوية الإسرائيلية التي يرفضها عطا أبو جلدة انطلاقاً من رفضه للاحتلال.. ويخوض صراعاً حاداً يفضي إلى رهان مع المختار وجماعته في أنه لن يضطر إلى الهوية ولن يحتاج إليها رغم محاولات المختار تزيين الحصول عليها، وما تتيحه من ميزات لصاحبها.

وتتوقف القصة مع أول يوم يتوجه فيه إلى القدس بعد احتلالها، إذ تضطره الحاجة إلى العمل أن يتوجه إلى الساحة التي يتجمّع فيها العمّال انتظاراً لأرباب العمل. ومن خلال هذه الغاية يصل القدس، وينفتح السرد على الأحوال الجديدة، وعلى لقاء الإنسان بالمكان المدجج بالتغيّرات.

«*وليست هذه المرة الأولى التي يسري فيها عطا أبو جلدة إلى القدس ماشياً، ولكنها المرة الأولى التي يساوره فيها شعور ثقيل بالغربة والمذلة، وأحسّ وهو يعبر باب المغاربة أنه لا يدخل مدينة القدس التي كان يدخلها قبل أربعة أشهر*» (*مقهى الباشورة، ص ٧*).

فمنذ البداية يحسّ بالتغيّر، وهو تغيّر مرتبط باحتلال القدس في حزيران الماضي (بالنظر إلى زمن القص ـ زمن الكتابة تشرين أول/ ١٩٦٧)، ثم ترصد القصة من خلال ملاحظات (عطا أبو جلدة) ملامح التغيّر في المكان بسبب الاحتلال، لقد تغيّر كل شيء، وصارت ملامح التهويد واضحة من خلال اختفاء البيوت التي كان يعرفها، وظهور الإعلانات العبرية

التي تملأ الشوارع، مما يشعره بأن الدنيا تسير إلى الوراء، وإذ ذاك يمضي في حديث داخلي يشبه المناجاة أو الاستعادة:

«والله كأن الدار دارهم، كأنهم يحسبون أنهم سيظلون فيها مائة سنة.

وهزّ رأسه بحزن

ـ ماذا يدريك؟ إنها مسألة تطول.

ـ ويصدق عليّ قولهم عطا أبو جلدة مخه ناشف» ص ٧.

ومن خلال الاستذكار الشخصي نعرف تميّز (أبو جلدة) بوعي إيجابي، في نظراته المناوئة للاحتلال، واختلاف منطقه عن آخرين من مثل المختار وعلي الخباص والشيخ بهلول من الزعامات التقليدية المتخاذلة، التي أقبلت على الواقع الجديد، ودعت الناس إلى الاستسلام، فهو يبدي اهتماماً بالأخبار والسياسة، ويحاول أن يوجه أهل القرية لرفض النزوح «يؤكّد لأهل القرية أنّ النزوح إلى الضفة الشرقية عار ومهانة ومذلة»، كما تقول القصة، أما موقفه من الهويات الإسرائيلية الجديدة فقد عدّ:

«كل من يذهب لأخذ الهوية الإسرائيلية انتهازي وخائن» ص ٩.

ويظل (أبو جلدة) يستعيد هذه المحاورات والخلافات مع آخرين رأوا غير رأيه، بينما يواصل ملاحظة آثار الاحتلال فيراها قوية جلية في القدس التي دخلها من دون الهوية المزعومة التي قد تسهل عليه التنقّل وبعض شؤون الحياة الضرورية، ورغم ضغط الواقع ومحاصرته فإنه يظلّ على إصراره، مع أنّ حمدة/ زوجته تراجع قناعتها بآرائه فتقول له:

«منذ أربعة أشهر وأنت تقول ذلك (إن اليهود سوف ينسحبون) ولكن حبل الكذب قصير.

قال لها:

يا أم سالم أنا لا أكذب، أنا متأكد أنّ هذا الوضع لن يدوم.

فقالت حمدة: يدوم أو لا يدوم، هل تريد أن نذهب أنا وحسنية لنشحد، أو في رأيك أن نموت من الجوع» ص ١١.

وآخر ما يتذكّره في هذا الاسترجاع / المراجعة ابنه (سالم) الموجود في الضفة الشرقية (معلم) فلعله يرسل نقوداً، فيريحه من أعباء الهوية، وخسارة الرهان الوطني الذي تحمّس له.

وتعيدنا القصة إلى حيث يقف (عطا أبو جلدة) مع رهط هائل من العمّال في الساحة العليا لباب العامود في انتظار فرصة عمل ، . ويدور حوار بين (أبو جلدة) وعامل آخر فيعرف أن الأجرة ارتفعت فصارت ديناراً صحيحاً ، وأثناء الحوار تأتي سيارة يهودية وتأخذ بعض العمّال . ثم يذهب مع صاحب عمل إسرائيلي ويستلم عشر ليرات إسرائيلية ، وعلى ارتفاع الأجرة فقد لاحظ أيضاً ارتفاع الأسعار عمّا كانت عليه سابقاً ، فلا يستطيع أن يشتري ما فكّر فيه من ضرورات العيش لأسرته ، بعد أن تغيّرت الأحوال الاقتصادية مع مجيء الاحتلال ، وليست على حالها الذي خبره من قبل .

وأجرة الحافلة أيضاً ارتفعت ، ولكن ما فاجأه توقف الباص عند نقطة التفتيش التي استجدّت مع واقع الاحتلال ، مما يعرّضه للمهانة والضرب ولا تفيده شتائمه وصراخه ، فينقل إلى السجن أو المعتقل ، ويصحو في الزريبة الضيّقة ويتذكّر رهانه مع المختار وجماعته ، ولكنه يكشف عن تمسّكه برأيه وعدم ندمه .

«*لعلهم يظنون أنّ الندم سيأكلني الآن لأنني لم آخذ الهوية ، والله إنني لست نادماً إلاّ على شيء واحد وهو أنني لم أستطع أن أضرب ذلك الجندي ولو كفاً واحداً ، وعلى كل حال كل شيء غداً يهون وحين أخرج من هذه الزريبة اللعينة ، فسأبصق عليهم وعلى كل الهويات . ومن جديد راح أبو جلدة يتلمّس الحفرة في جبهته ومن حولها بقع الدم المتجمّدة*» ص ١٥ .

هذه صورة أولى للاحتلال ، وللوجود الفلسطيني الجديد في ظلّه ، ورغم رفض (أبو جلدة) للهوية فإنه يقبل العمل عند اليهودي ، ولكن يبدو أنه يعد العمل أمراً ممكن القبول ، لأنه يتم في ظل عدم اعترافه بالاحتلال ، كما أنّه مضطر للعمل من أجل العيش ، وهو لا يأخذ إلاّ ما يقابل جهده . . . ومع ذلك يظل هذا التناقض واحداً من ملامح الواقع الجديد ، رفض الاحتلال ، والتعامل معه اضطرارياً ، وقد استمرت مثل هذه الصور ـ واقعياً وقصصياً ـ فيما بعد .

ولعل من أهم ما قدّمته هذه القصة ، فضلاً عن نموذجها الشعبي الرافض ، مجموعة التحوّلات الجديدة في القدس والحياة الفلسطينية عامة ؛ الأسعار ونقاط التفتيش ومعالم التهويد وغير ذلك مما تبدّى في مقارنات (عطا أبو جلدة) بين ما كان وما هو موجود بعد الاحتلال .

نفس تنباك

وتتوقف قصة (نفس تنباك) عند نموذج شعبي آخر، لكنه لم يكن يمتلك وعياً إيجابياً أو كافياً شأن (عطا أبو جلدة) في قصة (أول يوم) واسم هذا النموذج/ الشخصية هو (سلمان الهرش) قروي بسيط، كان يعتقد أنّ «الاحتلال مثل الحية لا يؤذي إلاّ من يؤذيه»، أو كما يخاطب زوجته في سبيل إقناعها بوجاهة زيارته للقدس التي اشتاق إليها:

«يا امرأة لا تكوني عبيطة إلى هذا الحدّ، أنا أعرف اليهود من زمان، من قبل عام ثمانية وأربعين، اليهود مثل الحيّة لا يلدغون إلاّ من اعتدى عليهم.

ـ وهل تظن يا سلمان أن أولاد المدارس قد اعتدوا على الجيش حتى أخذهم إلى السجن؟

ـ طلاب المدارس جماعة زعران ويتدخلون في السياسة» (ص ١٩).

فهذا الحوار ينبىء عن طبيعة الوعي السالب (لسلمان الهرش) رغم زعمه بمعرفة اليهود وفهمه لطبيعتهم، وكذلك موقفه الساذج من السياسة التي يسمع عنها ويظن أن لا علاقة له بها:

«يا امرأة السياسة حكم البلاد يعني الحكومة. ونحن ما لنا ومال الحكومة»

ص ١٩.

ورغم أنه لا يفهم في السياسة، ويعتقد أنها بعيدة عنه، فإن الشوق يحمله لزيارة القدس، فمم يخاف ما دام مسالماً بعيداً عما يزعج (الحكومة؟)، إنه يريد استعادة أجواء حميمة في القدس التي عرفها قبل الاحتلال، كجلسات مقهى الباشورة ونفس التنباك والكباب المشوي، وهذه أشياء هامشية أو بسيطة، يريدها (سلمان الهرش) ضمن صلته التلقائية بالقدس / المدينة مما لا يجده في قريته المجاورة.

وتنقل القصة غيابه في رحلة قروية إلى القدس، واستعادة (حليمة) لكل ما سبق ذلك الغياب، حتى يجيء أخيراً بعد أن يتعالى قلق (حليمة / الزوجة) عليه، ولكن بعد العودة يتغيّر منطق (سلمان) فأول ما يقوله للزوجة:

« ـ آه لو تدرين ماذا حدث يا حليمة لقد وقعت في ستين داهية، اليهود ملاعين الوالدين أهلكوا بدني.

ـ وماذا عملت، هل تدخلت في السياسة يا سلمان؟

_ملعون أبو السياسة وأبو أهلها، طول عمرنا نمشي الحيط الحيط، ونقول يا رب الستر، لكن مع إسرائيل ما في ستر.

_كيف وأنت تقول إن اليهود مثل الحية لا تنهش إلاّ من ينهشها؟

_الدنيا اختلفت اليوم، إسرائيل قعدت فوقنا وأرهقتنا بظلمها وتريد أن تمنعنا من الذهاب إلى القدس» ص ٢١ .

فهذا الحوار يكشف لنا عمّا أصاب (سلمان)من تغيّر، ليس نتيجة وعي ثقافي أو فكري، وإنما بفعل التجربة المباشرة، وهذا المصدر من المصادر الأساسية التي تركّز عليها قصص السواحري إجمالاً، إذ أنّ منطوقها يدلنا في كثير من الأحيان أن مسرب التجربة أحد الفواعل الكبرى في تكوين الوعي وتطويره وتغييره. فهذا (سلمان الهرش)البسيط الذي لا يعرف من العلم شيئاً يتبدّل ويقول كلاماً كبيراً يتناقض مع حياده أول الأمر، قبل أن يتعرّض للاضطهاد والإهانة بسبب زيارته للقدس.

وعندما يتعرّض للسخرية من المختار، الذي يبدو أنه ألف السخرية منه، بوصفه مثيراً للاستهزاء، فإنه يرد عليه الصاع صاعين ويقول للمختار في انفعال وحدّة:

« _يا رجل ألا تستحي أن تقول هذا الكلام، والا لأن إسرائيل تدفع لك مائة ليرة ثمن مخترة» ص٢٢ .

وتكشف نهاية القصة عن طبيعة التجربة التي مرّ بها، فقد خرج (سلمان) من الحرم قاصداً مقهى الباشورة، وألقى أحدهم أوراقاً مطبوعة _ منشورات _ فالتقط واحدة منها ليقرأوها في القرية (إشارة إلى عدم معرفته القراءة) ثم تقوم الشرطة بتفتيش الناس، فيؤخذ إلى السجن بتهمة توزيع المنشورات السياسية، وتؤدي به هذه التجربة إلى تغييرات جوهرية تقلب وعيه من وعي زائف إلى وعي وطني مبني على التجربة والمعرفة الفعلية بالاحتلال.

وتنتهي القصة نهاية راضية مضيئة بما توصل إليه (سلمان الهرش)من نتائج واعية بعد تعرّضه للسجن والضرب فيقول للمختار:

«والله يا مختار إن أشكالك حرام أن يعيشوا، يا رجل اذهب إلى القدس وانظر إلى السجون المليئة بالناس» ص٢٣ .

أما زوجته (حليمة) فتغيّر منظورها في ضوء الوعي الجديد لزوجها ولم تعد تصدق أفكار المختار وأحكامه:

«أدركت لأول مرة أن أولاد المدارس ليسوا زعراناً كما يقول المختار» ص ٢٣ .

هكذا تبدو أهمية الواقع في هذه القصص، إذ هو مرجعية الشخصيات، وإليه يستند وعيها المتجدّد، فسلمان لم يقرأ المنشور، بل لم يعرف ما هو، إلاّ بعد أن عوقب بسببه، فصار أشبه بزغيم وطني، ليس على محمل السخرية ـ كما ذهب المختار ـ وإنما على محمل الجد.

فهذه أيضاً من قصص التحوّل الإيجابي، وصورة من صور الاحتلال باعتدائه على المكان والإنسان، حتى لو كان مسالماً، لا شأن له بما يثير اليهود ويزعجهم. . كما أنّ الوعي المتحوّل يجر أناساً آخرين كالزوجة (حليمة) الشبيهة بسلمان من ناحية الأمية والانتماء للطبقة الشعبية نفسها، أما المختار وجماعته من المتخاذلين المنتفعين من الاحتلال مقابل امتيازاتهم، فإنهم لا يفعلون شيئاً سوى تثبيط الهمم والدفاع المبطن عن الاحتلال، وإثارة الخوف في نفوس الناس منه، لكن سلمان يتغيّر ضد الاحتلال وضد أعوانه بعد أن تتكشّف له حقيقة الأفعى/ اليهود، الذين ينهشون الفلسطيني دون سبب حتى لو لم يؤذهم، أو يتدخل في (السياسة؟) . .

وفي القصة مؤشر ضمني إلى أنّ الاحتلال قد أثّر في الحياة الفلسطينية على مستويات متعددة، لكن الوعي الفلسطيني تنامى على نحو مطّرد، بعد أن بدأت تتكشّف الحقائق الخفية للاحتلال، وبعد أن كشف عن وجهه السافر الذي يهدف إلى إلغاء الفلسطيني واضطهاده وإخراجه من أرضه.

وتبدو القصة وفية لمنظورها الشعبي المستند إلى التجربة لا الثّقافة، سواء من خلال طبيعة الاختيار على مستوى الشخصيات، وعلى مستوى البيئة التي تنتمي إليها، وصولاً إلى صور التعبير التي تتداخل فيها عناصر شعبية شتّى من مراعاة طبائع اللهجة المحكية وتوظيف الأمثال الشعبية، والمنظور القروي بكل محمولات هذا المنظور وطبائعه.

في الطريق إلى القدس

ولا تبعد قصة الشاب (محمد محمود أحمد) التي جاءت بعنوان (في الطريق إلى القدس) عن القصتين السابقتين في إطار رصد التحوّلات بعد الاحتلال، لكنها هنا بمنظور شاب في سن العشرين، يحمل اسماً ثلاثياً شبيهاً بمئات أو آلاف الأسماء الفلسطينية التي يتكرّر فيها اسم (محمد) ومشتقاته ذات الدلالة الواحدة أو المتقاربة.

وتنقل القصة رحلة ذهابه إلى القدس للمرة الأولى بعد الاحتلال، كما أنها المرة الأولى

التي خرج فيها بحثاً عن عمل بعد أن أدّت التحولات الجديدة إلى تراجع الزراعة، وبهذا المعنى ترصد القصة تدهور العمل في الأرض، وهي من أكثر الأعمال انتشاراً قبل الاحتلال إلى أعمال جديدة في البناء أو المصانع مما استحدث بعد الاحتلال.

وفي القسم الأول منها يستذكر الشاب المرة الوحيدة التي زار فيها القدس قبل خمس سنوات عندما وقف أمام المصوّر، واصطحبه والده للحصول على بطاقة هوية، ولما انتهى جلس مع والده بجانب السور الذي يفصل بين العرب واليهود، وتكشف القصة عن سذاجة تصور الفتى لليهود في ذلك الزمن:

«راودته نفسه أن يسأل والده عن اليهود، وهل لهم أذناب كما سبق وأن سمع من جلته» ص ٢٥ .

أما في الوضع الجديد بعد حزيران بعدة شهور فقد قال له والده:

«العمل في الأرض ما عاد ينفع، اذهب واشتغل عند اليهود، فهم يدفعون عشر ليرات كل يوم» ص ٢٦ .

ولسوء حظه لم يرافق أحداً من أهل القرية، وظلّ مشغولاً بالصورة المتخيّلة غير الواضحة لليهودي، رغم أنّ شباب القرية أخبروه أن فكرة الأذناب غير صحيحة، ومع ذلك كان *«خائفاً ووحيداً وغريباً»* .

وترصد القصة تردد الشاب وخوفه، مع تقدّم خطواته نحو عالم جديد لا يعرفه، وليس في وعيه فهم واضح له، ويُقدّم السرد ما يشبه الشّريط المصور الذي يثبّت ما لاحظه الشاب بعد أن عَبَر السور من عند باب الخليل فأصبح فيما يعرف بالقدس الغربية. ويمضي على غير هدى يتفقّد ملامح المكان، مما يتيح للقصة رصد جوانب مختلفة منه، أكثرها ذو علاقة بالوضع الجديد بعد الاحتلال مما يسهم في إبراز صورة الاحتلال في اعتداءاته على المكان الفلسطيني.

وتصوّر القصة صدمة الشاب بالعالم الآخر المختلف عمّا يعرفه وعمّا كان في تصوّره، فهو (مكان مريع) كما ورد على لسان بطل القصة وراويها في آن، وجعلته الصدمة يتخيّل أنه امتلك حكاية مفارقة لما يعرفه أهل القرية من حكايات الموروث الشعبي ففكّر:

«سوف أحدّث أهالي القرية بحكاية أكثر غرابة من حكايا علاء الدين والمصباح السحري أو مغامرات الشاطر حسن» ص ٢٩ .

وهذه المقارنة تستند إلى الوعي القروي عند الفتى وهي ليست في موازاة المدينة ـ القدس

العربية ـ وإنما في مواجهة الصيغة التي أنتجها الاحتلال. ويكمل مسيرته بمغامرة غير محسوبة النتائج، تمثّل سذاجته في عالم ليس له، ولا هو من طينته، إنه عالم الاحتلال الذي نقل ثقافته الأوروبية وصبغ المكان العربي بها، رأى بركة السباحة والفتيات العاريات اللواتي يتسطّحن حولها: «*إن أولئك الفتيات يجدن السباحة أكثر منه ومن كل رجال قريته*، . .» ٢٩، وهاله مشهد السابحات، حتى هيأ له أن يتجاوز الأسلاك الشائكة، ويقفز إلى البركة، وقد فعل ذلك دون وعي بالنتائج، ولم يطل الأمر حتى جاء الشرطي وأمسك به، فبدا خائفاً مضطرباً إذ أدرك حجم خطئه، ولكن الشرطي لا يلبث أن يتركه ليذهب إلى بيته. وإذ ذاك وبعد هذه التجربة يقرر ألاّ يخبر أحداً بالحكاية، إذ أنها افتقدت لمحور (المراجل) الذي كان مسوغه في سردها، وظلّ صدى صوت الشرطي وأصوات السابحين تقرع مسامعه، وتذكّره بما هاله وأخافه.

مقهى الباشورة

أما قصة (مقهى الباشورة)* فتمثّل بيئة متعددة العناصر، مركزها المعلّم (أبو بلطة) صاحب المقهى، ومن خلال ما يتمتع به المكان ـ المقهى من فعالية في استقطاب أناس مختلفي الانتماءات، ومتعددي الآراء، نستطيع أن نقرأ في هذه القصة خيوطاً متنوعة تضيء مجتمع القدس وأحواله بعد الاحتلال.

وتبدأ القصة بحدث دال على ما أصاب القطاع التجاري الفلسطيني من آثار بقصد التضييق على التجار وأصحاب الأعمال، لإجبارهم على مغادرة أعمالهم والتخلّي عنها للمحتلين إذا ما وجدوا أنفسهم غير قادرين على الاستمرار تحت ضغط الضرائب الباهظة التي تفرض عليهم، وتتسلّمها البلدية الجديدة/ بلدية الاحتلال، ويجيء مفتتح القصة على النحو التالي:

> «*حين تسلّم أبو بلطة الإشعار الثاني من بلدية (أورشليم)* . . *بضرورة تسديد مبلغ الثلاثة آلاف ليرة إسرائيلية، وهي الضرائب المترتبة عليه خلال السنتين الماضيتين أيقن حقيقة أنّ كلّ ما أكله بيضاً سوف يخرجه فروجاً، وأحسّ فجأة إحساساً صادقاً بغبائه المطبق طوال هذه الفترة، فحين قال له محمد الأزعر ذات*

---

* الباشورة: أحد أسواق القدس القديمة، تباع فيه الخردوات والملابس العتيقة (مقهى الباشورة، هامش ص ٣٥)

يوم :

ـ مكاسبك من الاحتلال مثل الفجل ، أوله منافع وآخره مدافع . .

ضحك المعلّم أبو بلطة حتى انشلقت أنياعه وقال :

ـ طول عمرك فلاح لا تحلم إلاّ بالفجل . .

قال الأزعر :

ـ نهاية الثلج يذوب ويظهر الذي تحته» ص ٣٤ .

من هذه النقطة تبدأ القصة لتستعيد بمنظور استرجاعي الأحوال التي تقلب فيها (أبو بلطة) من قبل وخصوصاً في العامين السابقين، مع إشارات استرجاعية لزمن أبعد يعود إلى عام ١٩٤٨ ، والجملة التي وردت على لسان (محمد الأزعر) في المفتتح تكاد تلخّص حكاية (أبو بلطة) وأشباهه ممن استمالتهم الأحوال الجديدة بادئ الأمر، ثم باغتهم الوجه البشع للاحتلال (فذاب الثلج وظهر الذي تحته).

لقد تحسّنت أحوال صاحب المقهى، مع الأفواج الجديدة التي صارت من روّاد المقهى، وكذلك ارتفاع الأسعار، فارتفعت مكاسبه، وأغراه المال المتدفّق مؤقتاً، وظنّ أن الحال سيستمر ليزداد كسبه مع مرور الوقت، وترصد القصة تدرجه في القبول بالوضع الجديد من النقيض إلى النقيض، ففي البداية استنكر على نفسه أن يخدم اليهود ويقدّم لهم الطلبات، هؤلاء الذين كان يهجم عليهم قبل عام ثمانية وأربعين، فيفرون من أمامه :

«أنا أقدّم الطلبات لليهود؟ أبو بلطة الذي كان يغلق حي (مخيودا) قبل عام ثمانية وأربعين بعصاه، ولا يظل يهودي واحد يجرؤ على عبور الشارع، أنا أبو بلطة الذي كان ينش مائة يهودي بالعصا في حي(موشيرم) أقدّم الطلبات لليهود؟» ص ٣٦ .

لكن هذه اللهجة الاستنكارية تراجعت ومضت تخفت مع جريان المال بين يديّ التاجر، بعدما بَعُدَ العهد بزمن البطولات. وتغيّر اليهود بعدما تمكّنوا من البلاد، ولم يعد بمقدوره أن يخيف ولو واحداً منهم، وكأن الهزائم المتتالية كسرت شوكته، وأعلت قوّتهم، وهكذا بدأ يتراجع ، ويتدرّج في التعامل مع واقع الاحتلال، ويجد لنفسه الأعذار والمسوّغات للعمل في هذا الواقع .

وهكذا انتقل المعلّم من الرفض المطلق للاحتلال إلى مرحلة الاستفادة من منافع الاحتلال

والتعامل مع المحتلين ومكوّنات الواقع الجديد :

«أخيراً وجد أبو بلطة أن لا مناص له من تقديم الطلبات لليهود، ليس ذلك فحسب، ولكنه حين توسّعت معه الأمور وكثر الزبائن استأجر صبياً بثلاث ليرات ليقدّم الطلبات ويجمع الفناجين الفارغة» ص ٣٧ .

ولم يكتف بذلك بل انتقل إلى مجاراة واقع الاحتلال، ورغم تردده في البداية إلاّ أنّه وفّر السلع والمشروَبات الإسرائيلية التي يطلبها الزبائن الجدد، وخصوصاً أنواع البوظة والبيرة الإسرائيلية، وفي ظل هذه التحولات ازداد ربحه قبل أن يعرف أن كل ما سيكسبه لن يذهب بعيداً، وسيعود للزبائن مجدداً من خلال ضرائب البلدية .

وترصد القصة الأنماط المختلفة للزبائن التي تتوزّع في صورة الشلل أو المجموعات التي تؤم المقهى، وقد رصدت ثلاثة أنماط :

أ . **المثقفون:** وهم شلة الأستاذ سعيد، لهم اهتمام بالسياسة، وهم يحاولون توعية الناس بالاحتلال وضرورة مواجهته بشتّى السبل وعدم القبول بما تفرضه البلدية من ضرائب .

ب. **المتخاذلون** : وهم شلة المختار، ممن اختاروا السير في ركب الاحتلال حفاظاً على مراكزهم ومكاسبهم، وهؤلاء يزيّنون للناس مكاسب الاحتلال ويسعون إلى إقناعهم بالتعامل معه كأنه قدر محتوم يجب التسليم به . ويساند هؤلاء بعض المتظاهرين بالدين كالشيخ بهلول الذي يساند المختار ولا يقوم بواجبه المقدّس في التوعية، بل إنه يركن إلى التظاهر بالتواكل، ولا يقدّم حلاً لشيء، سوى ما يرضي المختار وأعوانه .

جـ. **جماعات يهودية:** شباب وفتيات، يجتمعون للسهر وتبادل الحشيش وشرب الخمور، ويسكت عليهم (أبو بلطة) ويقنع نفسه بأن لا دخل له بهم ما داموا يدفعون ثمن الطلبات .

وكان ميل المعلّم للشلة الثانية ، شلة المختار وبطانته، ولذلك يحرص على خدمتهم بنفسه، إشارة إلى تقديره لهم، وميله إليهم . ومع أنّ الأستاذ سعيد يحاول أن ينبهه إلى أن تحسن الأحوال لن يستمر، إلاّ أنه لا يقتنع بمنطقه، بل كان يضحك من أقواله، ولم يدر بخلده أن الضرائب يمكن أن تكون باهظة مدمّرة، وكان تفكيره استسلامياً راضخاً، ما دام المال يجري بين يديه، وتجارته رائجة :

«يا ولد حط راسك بين الرؤوس وقل يا قطّاع الرؤوس، وعلى فرض أنهم قاموا بجمع الضرائب فكم ستكون الضريبة؟ ماية ليرة أم مائتان في السنة، إنها لا

تساوي شغل خمسة أيام » ص ٤٠ .

ولكن الإشعار الذي جاءه أيقظ وعيه، فبات في حيرة من أمره، يراجع مواقفه وقناعاته السابقة، وقد استشار الأستاذ سعيد ، فوجد عنده حلاً لم يعجبه تماماً بادئ الأمر، ويتمثّل في تنظيم إضراب، بدا للمعلّم أبوبلطة مخيفاً لكنه يستحق التفكير :

« ـ ما رأيك يا أستاذ ، إنهم يطلبون ثلاثة آلاف ليرة ضريبة؟؟

ـ لو كنت مكانك لرفضت أن أدفع .

ـ إنهم يقولون في الإشعار أنّ المبالغ تتضاعف كلما تأخرت . . والله إنني خائف أن الواحد منا سيبيع بنطلونه آخر النهار .

ـ تستطيعون أن تنظّموا إضراباً .

ـ إضراب . . ؟ ومن تظن أنه يجرؤ على الإضراب؟

ـ ماذا تخسرون لو أضربتم؟

ـ والله مسألة تستأهل التفكير » (ص ٤١) .

فالمشكلة التي تعرض لها صاحب المقهى هي التي دفعته للبحث عن حل، ولمراجعة ما مرّ على القدس في العامين اللذين مرّا من عمر الاحتلال، وهو وإن بدا مستغرباً لحل الإضراب خائفاً منه ومن جماعة المشتغلين بالسياسة ، إلاّ أنّ حيرته دفعته ليستمع إلى أكثر من رأي .

وقد لجأ إلى الشيخ بهلول الذي كان يجله ويحترمه، ولا يسمح له بدفع ثمن الطلبات، ولكنه لم يجد عنده إلاّ حل الاستسلام والرضوخ، والكلام البعيد عن الواقع مما لا يحل مشكلة ولا يبعد شراً:

« ـ ربّك يفرجها، الفرج قريب، والنصر للعرب . . الليلة جاءني الخضر الأخضر[1] في الرؤيا وقال لي إن النصر للعرب بإذن الله .

ـ ومتى يكون ذلك يا شيخ بهلول ؟؟

ـ اصبر يا ولدي وابشر، إنها قبل نهاية هذا الصيف .

---

(١) الخضر الأخضر : نبي أو ولي صالح، له مقام مشهور في فلسطين، وهناك قرية (الخضر) التي تحمل اسمه، يقال إنه العبد الصالح الذي صاحبه النبي موسى في قصة شيّقة وردت في سورة الكهف . وللخضر الأخضر حضور واسع في الذاكرة الفلسطينية .

ـ والله أنا شايف المسألة مطوّلة .

ـ ذلك أن إيمانك بالله معدوم .

ـ يا شيخ بهلول ، المهم ، ماذا أفعل بالضريبة؟

ـ أنت حر . . كل واحد ينام على الجهة التي تريحه . . » ص ٤١ .

هذا هو المنطق الذي يواجه به (الشيخ بهلول) الواقع ، فهو لا يقدّم حلاً ، بل يتهرّب من المواجهة بالكلام على الرؤيا والخضر الأخضر والدعاء بالفرج دون أن يكون المقام مناسباً ، فالسائل لديه مشكلة مع واقع الاحتلال ومطالبه ، لكن (الشيخ بهلول) يتهرّب من التدخل في (السياسة؟) ، وعندما يحدد له (أبو بلطة) المشكلة التي تخنقه وتضيّق عليه يتركه حائراً من غير حل أو توجيه . وهذا النموذج يذكّرنا بالشخصيات الدينية عند نجيب محفوظ في رواياته الواقعية ، إذ تعيش الواقع لكنها تظل خارجه في آن . تتهرّب منه ولا تقدّم إلاّ الكلام الفائض الذي لا ينفع السائل ، ولا يغيّر الواقع .

وقد ظلّ المعلّم (أبو بلطة) يفكّر في مشكلته ويقلّب الأمر على وجوهه ، ويبدو أنه فقد إيمانه بالشيخ بهلول بعدما انكشف له هروبه وحمقه فقال لنفسه عندما لاحظ أن الشيخ يعدل من عمته وجبته استعداداً للمغادرة : *«لعنة الله عليك أيها الشيخ الأحمق ، والله إن أشكالك حرام فيهم شربة الماء»* ص ٤٢ . فهذا التغيّر من ناحية المعلّم جاء نتيجة للمشكلة التي وجد نفسه فيها ، من غير أن يجد حلاً معقولاً عند الشيخ بهلول رغم ما كان يتظاهر به من مهابة ومكانة .

أما بقية الليلة فتأتي في آخرها جماعة اليهود التي كان يسكت على ممارساتها ، لكنه كما لو كان شخصاً آخر ـ بعدما انكشف له الاحتلال ـ قام بطرد اليهود من المقهى ، ومضى في مراجعة تنازلاته السابقة وإحساسه بالندم عليها :

> *«تحسّر على أيام جدعنته الماضية وهو يرى نفسه الآن وقد أوشك أن يصير حشاشاً وربما في النهاية مديراً لماخور»* ص ٤٤ .

وهكذا يتحول إلى الوعي الإيجابي ، ويراجع موقفه من الإضراب ، الذي كان قد رفضه ، وعندما يجد المحلات مغلقة في الصباح التالي ، يعود أدراجه :

> *«وبكل هدوء وراحة بال قفل راجعاً إلى منزله ويده تتلمّس مفاتيح المقهى الذي ظلّ مغلقاً طوال ذلك اليوم»* ٤٥ .

وهكذا حلّ الهدوء وراحة البال مكان الخوف والاضطراب بعد أن عرف طريقه جيّداً ، وأنه

لا يمكن أن يكون بعيداً عن الآخرين من أبناء شعبه .

وهكذا كشفت لنا هذه القصة الدالة عن هذا النموذج (المعلم أبو بلطة) الذي تعلّم من التجربة ، فمر بتحوّلات من (الجدعنة) قبل الاحتلال إلى القبول السلبي بالواقع تحت ضغط التغيرات الاقتصادية والعلاقات الجديدة ، ثم تحوّله إلى وعي متقدّم تمثّل في المشاركة في الإضراب ، وفي راحة البال التي أحسّ بها أخيراً . كما قدّمت القصة نماذج متعددة من الشخصيات من رواد المقهى الذين يمثلون أطيافاً متنوّعة في المجتمع الفلسطيني ، إلى جانب جماعات اليهود من الوافدين المحتلين .

وأضاءت القصة تحوّلات المكان وما اعتراه من تغيّرات ـ كما هو الحال في قصص أخرى للسواحري ـ كذلك الأسماء الجديدة التي جاءت مع الاحتلال ، من أسماء الأحياء والشوارع ، إلى أسماء تجارية متعددة ، وكلّها مجتمعة تقدّم صورة واقعية للقدس ، لا كمكان متخيّل ، وإنما كمكان معيش ، تتصارع فيه تيارات شتّى ، ويحاول الاحتلال أن يطمس هويته العربية ، في مقابل مضاعفة مظاهر التّهويد .

قصّة (المختار)

أما قصة (المختار) فتقدّم نموذجاً نمطياً سلبياً تكرّر في قصص السواحري وغيره من القصاصين ، فسالم الزرزور كان مختاراً قبل الاحتلال ، وهو يقصد (مقهى الباشورة) لتسقّط الأخبار ، وللبحث عن سبيل للمحافظة على مكانته التي لم يحققها بسهولة ، وإنما خاض صراعاً مع آخرين للفوز بها . ويعرف من المعلّم (أبو بلطة) الحال الجديد الذي آل إليه المخاتير :

«قال المعلّم أبو بلطة : «المخاتير اليوم في ورطة ، بعضهم سلّم ختمه وأخذ ختماً إسرائيلياً جديداً وبعضهم رفض» ص ٤٨ .

ويعرف من المعلّم أيضاً أن من يريد تغيير ختمه يذهب إلى رئيس بلدية (أوورشليم) ويأخذ ختماً جديداً وراتباً شهرياً مقداره مائة ليرة . لكن المعلّم يستشف من المختار أنه يريد أن يفعل ذلك فيقول له أثناء الحوار :

« ـ ولكن تسليم الختم العربي واستلام الختم الإسرائيلي خيانة واعتراف بالاحتلال .

ـ يا سلام ، وهل تظن أن الاحتلال بحاجة إلى اعتراف أشكالنا يا معلّم . »

ص ٤٨

ويقوم (سالم الزرزور) بتبديل ختمه والعودة إلى القرية، لكنه يبدو مهموماً إزاء الوضع الجديد، فقد طلبوا منه التبليغ عمّن لديه سلاح من أهل القرية، وأن عليه أن يقدّم قائمة بأسماء المسلّحين مقابل مائة وخمسين ليرة سال لها لعابه، وعندما ذهب إلى دار (أبو مطحنة) ردّ عليه علي (أبو مطحنة) رداً قاسياً:

«ـ ومن قال لك يا جاسوس أن عندنا مسدسات؟ والله إن تكلّمت بشيء ليكونن رأسك الثمن.

فردّ عليه المختار:

ـ لا تكبّر كلامك يا علي، إن الحاكم العسكري يعرف كل شيء وأنا لم أتكلّم» ص ٥٢.

ويظل المختار أسير هواجسه وخوفه بعد أن يعود، حتى يطرق الباب وإذا به (علي أبو مطحنة) نفسه، ويبتعد الاثنان عن البيت قليلاً، ولم يفض الحوار إلى اتفاق مرضٍ لأحدهما، وينتهي الأمر بما قام به الشاب علي:

«أنت جبان، كل ذلك من أجل أن تظل مختاراً وتقبض ثمن المخترة! كم دفع لك الحاكم العسكري حتى خبّرت عنّا؟ لقد بعت نفسك للشيطان وتريد أن تبيعنا وتبيع حتى بلادك.. خذ.»

وقام (علي) بتصفية المختار انتقاماً منه لخيانته وطنه وأهل قريته، وبوصفه جاسوساً متعاوناً مع الاحتلال.

وهكذا تقدّم القصة نموذج المختار في صورة المتعاون مع الاحتلال، الذي لا يتوانى عن تقديم المعلومات المطلوبة عن المناوئين للاحتلال مقابل مكاسبه الفردية، ووضعه الوهمي، ولكنه ـ في القصّة ـ ينتهي إلى مصير قاس في نهاية الأمر، إذ أنّ في المجتمع الفلسطيني نماذج متعددة، فمقابل المختار هناك آخرون ممّن أصرّوا على عدم الاستجابة لمطالب الاحتلال، وللمتعاونين معه، ولذلك فهم يواجهون المحتل، وكل من تسوّل له نفسه معاونته، كما فعل (علي أبو مطحنة) عندما أقدم على قتل المختار (سالم الزرزور) بوصفه خائناً.... انفصل عن أهله وذويه استجابة لمصالحه وأنانيته دون أن يردعه ضميره عن الإضرار بالآخرين

وبمصالح الجماعة[1].

وفضلاً عن الحكاية الأساسية التي تشتمل على حكاية المختار ومصيره، فهناك إطلالة على عالم القرية وبعض شخصياته، من المنافسين للمختار، الذين لا يكفّون عن السخرية منه، وكذلك الموقف الانسحابي للشيخ بهلول، وإصراره على عدم التدخل في القضايا الحيوية للمجتمع. وهي تستعيد أجواء قصة (مقهى الباشورة) لكن شخصية المختار هي التي تصبح في المركز بينما تتراجع الشخصيات الأخرى إلى أدوار أقل بروزاً، وبذلك فهي لا تكررها، لكنها توسّع بعض أجزائها، وتظل في المناخ نفسه، مع إضافة بارزة تتمثل في مصير المختار كشخصية نافرة، خارجة على ضمير شعبها وفق منظور القصّة.

علي الجعار

وتتوقف قصة (التحديق في المرآة) عند الفتى (علي الجعار) الذي تزوجت أمه رجلاً آخر بعد وفاة والده، مما يقلب حياة الفتى ويحيلها إلى جحيم في ظل زوج الأم، وانعكاس ذلك على شخصيته أمام الأولاد، والقصة بوجه عام ذات منحى نفسي / اجتماعي، فيها المناخ الشعبي الذي يظلل قصص السواحري عامة، ولكنها لا تتصل مباشرة بواقع الاحتلال، وإنما ترسم صورة ضافية لقطاع فلسطيني اعتمد عليه الكاتب في نسج أقاصيصه.

---

(١) رسّخ السواحري صورة (المختار) في هيئة صورة نمطية ثابتة في مجموعته الأولى (مقهى الباشورة) والثانية (زائر المساء) إلى جانب قصاصين آخرين، أخذوا بطريقته في النمذجة والتنميط، لكن ذلك لا يعني ـ في المستوى الواقعي ـ أن المختار خائن فعلاً، وإنما هي جناية التنميط الذي لا يراعي التنوع في الواقع. وقد تعرّضت ـ هذه الشخصية ـ لقدر عال من الظلم، مع أنها تمثّل نمطاً أساسياً في إدارة المجتمع الفلسطيني، لكن الكتاب في إطار ثورتهم على الواقع التقليدي أدانوا هذه الشخصية، وبالغوا في أسرها ضمن صورة ملازمة للتعاون مع الاحتلال والخيانة الوطنية، وليس هذا الوجه هو وجهها الوحيد أو الأكثر بروزاً، بل ليس هذا حال كثير من (مخاتير) فلسطين، ممن وقفوا إلى جانب شعبهم في مواجهة الاحتلال، ومواجهة واقع التشرّد في المنافي وأماكن اللجوء. ولم نظفر إلا بنماذج نادرة حاولت إنصاف هذه الشخصية، مثل قصة (صبحي فحماوي) المعنونة بـ(الجنّة) انظر: موسم الحصاد الحزين، ص ٣٥.

فرج الهمشري

أما قصة (فرج الهمشري) فترصد تحوّلات الحارس الليلي الذي كان رجلاً بسيطاً ساذجاً شبيهاً إلى حد كبير (بسلمان الهرش) في قصّة سابقة هي (نفس تنباك)، وقد هيأه صوته وشكله لمهنة الحراسة قبل الاحتلال وبعده. وفي مفتتحها عودة إلى أجواء مقهى الباشورة، وحوار الحارس مع المعلّم (أبو بلطة) صاحب المقهى، وتتخذ القصة من تجوال الحارس فرصة موائمة لرصد الأماكن المقدسية وتسميتها على نحو دقيق، وفي الوقت نفسه ترصد لنا أفكار فرج الهمشري وتذكره لبعض المواقف السابقة، كمشاركته في بعض جلسات الكيف، وإعجابه بجمال اليهوديات ثم ما يراه أثناء تجوله من مشهد فتى وفتاة من اليهود يتبادلان القبل جهراً ، وتذكره مشاهد الفلاحات قبل الاحتلال، وتستمر القصة في عرض نتف متفرّقة من ذكرياته أو مشاهداته أثناء تجوله.

وينتهي الأمر به في سوق الدراويش فيرى كميات من الأوراق البيضاء (منشورات) فيبدأ في جمعها (دون أن يعرف ما بها) خوفاً من العقاب ، لأنه لم يرَ من وزّعها أو ألقى بها، ولكنه يفاجأ بالجنود يقبضون عليه، ويكذبون روايته، ويتعرّض لإيذاء مؤلم، وبسبب مما تعرّض له يكتشف أنهم يسيئون له دون سبب، فهو لم يكتب الأوراق ولم يوزّعها، وتفضي به هذه التجربة المريرة إلى تحوّل إيجابي فيقول لنفسه وهو سجين *«إذا أتيح لي أن أفلت من بين أيديهم فلن أتوانى لحظة عن توزيع المنشورات»* ص ٦٨ .

فقصة (فرج الهمشري) قصة النموذج الشعبي الذي يتعرّض للاحتلال، وتحمله التجربة إلى وعي حادّ لا يستند إلى فهم سياسي أو فكري، وإنما إلى وعي بالمعايشة أو التجربة، التي تكشف قسوة الاحتلال وبشاعته مهما يكن المرء مسالماً أومتخاذلاً .

المرأة المقاومة

وتقدّم قصة (المتفرجون) نموذج المرأة المقاومة (أم أحمد) هذه المرأة التي لا يفهمها مَنْ حولها، بل إن صاحب البيت يعطي الراوي صورة سلبية عنها، بدعوى أنّها من (بنات الحلال)، ولذلك يتجنّبها السكان المجاورون لها، وتكشف القصة على نحو متدرج اهتمام الراوي بأمرها ومتابعته لها، حتى تظهر حقيقتها ، فهي مناضلة تقوم بما لا يقوم به الرجال، لكنها لا تستطيع أن تفهم الناس هذه الحقيقة فتكشف هويتها بسهولة .

يكتشف الراوي أنها قائدة المسيرة عند المسجد الأقصى، ثم سقوطها شهيدة على أيدي جنود الاحتلال، ويقول الراوي لنفسه وهو يراقب المسيرة وشعاراتها (القدس عربية، وستبقى عربية) :

«تذكرت فجأة أننا في مطلع حزيران الثاني، لا شك أن المظاهرة نظّمت لهذه المناسبة، يا للعار! أم أحمد تدري بهذا وتشارك به، ونحن الرجال الهلافيت الضائعون لا ندري ولا نشارك» ص ٧٧ .

لقد تعرّضت هذه المرأة لاتهامات مجتمعها، والنظر إليها في صورة (مومس)، وتكشف الأمر على أنها نقيض ذلك، وتقدّمت مسيرة النساء بينما الرجال لاهون، وفي ذلك نقد شديد للرجال الذين تركوا واجباتهم الوطنية، مما دفع النساء لحمل الراية، وإعلاء عروبة القدس في ذكرى حزيران، وبذلك تعلي القصة من نموذج المرأة المناضلة، في الوقت الذي تدين المجتمع الرجعي الذي لا يعي ذلك، فيقدّم تفسيرات خاطئة، تدل على وعيه المحدود بدور المرأة، وبإمكانياتها ، خصوصاً في حال امرأة فقدت ابنها وزوجها من قبل، كما تردد في الأحاديث بعد استشهادها في المظاهرة النسائية .

الذين مروا من هنا

وفي القصة الأخيرة من قصص (مقهى الباشورة) وهي قصة (الذين مروا من هنا) نتوقف مع (عزيز الهشلمون) عامل الفرن في مخبز العائلات في بيت حنينا كما تقدّمه القصة، وتنفتح على عزيز وهو يلقى في الزنزانة مرهقاً معذّباً بعدما تعرّض للتعذيب على أيدي سجانيه من المحتلين، ومن خلال تقنية الاسترجاع نعرف حكايته التي سجن بسببها . وتتلخص في مساعدته لفدائيين أو مناضلين أعطاهم خبزاً وبدّل لهم العملة الأردنية بعملة إسرائيلية، ويبدو أنّ صاحب الفرن بلّغ عنه بعد أن قبض النقود، فآل المصير بعزيز إلى السجن والتعذيب .

وتصوّر القصة ما يتعرّض له السجناء من إهانة جسدية ونفسية على أيدي المحتلين، وتصوّر أيضاً أجواء سجن المسكوبية، الذي أودع عزيز الهشلمون في زنازينه إلى جانب الآخرين من أبناء شعبه . وتقدّم القصة صورة السجين قوياً متيناً، يستند إلى طاقة وطنية داخلية تعينه على الاحتلال ومواجهته، رغم أنه سجين وهم سجّانون . وهو فرد أعزل، وهم جماعة محمّلون بالسلاح، لكن حقه في الدفاع عن وطنه، وفي تأييد المقاومين هو ما يدفعه للاحتمال والتجلّد .

وعندما يلقى في الزنزانة وحيداً يمضي مع التذكّر والتخيّل، فيستعيد أشعاراً تغنى للسجين الغائب، ويرسم صورة متخيلة لما يحدث في غيابه، اعتماداً على خبرته ومعرفته بثقافة السجن في الحال الفلسطيني:

«نساء الحارة يتحلّقن حول زوجته وتعلو أصواتهم بالغناء:

الليله وأخرى ليلة يـا حبايـب　　جمل العيلة روّح بقى غايب

الليلة وأخرى ليلة بنعد فلوس　　جمل العيلة روّح بقى محبوس» ص ٨٦.

وفي هذا الشعر إطلالة على الوجدان الفلسطيني المقاوم، في صورته الشعبية الدافئة، التي تقدّم للسجين بعض العزاء، سينظرون إليه بطلاً، ويأتيه المهنّئون عندما يغادر سجنه إلى الحرية، سيكون موقفه مشرفاً ونموذجاً لغيره، باستثناء أولئك المتخاذلين الذين تبيّن له أن (فؤاد أفندي) صاحب الفرن واحد منهم. وفي هذه الإشارة لا يخرج (خليل السواحري) عن وعيه المناصر للفئات الشعبية البسيطة التي يرى فيها وجوه النضال والمقاومة والرد العفوي على بشاعة الاحتلال، بينما تدين قصصه غالباً نماذج المنتفعين، و أصحاب المصالح الضيقة، ممن تعميهم مصالحهم عن الوقوف إلى جانب شعبهم.

وتنتهي القصة بتداخل إيقاع العصا التي طالما هوت على رأسه، مع إيقاعات نادبة كان (عزيز الهشلمون) يرددها مع زملائه العجّانين في الفرن:

«يا ليل خلّي الأسير تايكمل نواحو
راح يفيق الفجر ويرفرف جناحو
تا يتمرجح المشنوق في هبّة رياحو
شمل الحبايب ضاع وتكسّرت قداحو» ص ٨٧.

ويظل يستند إلى هذه الإيقاعات في مواجهة الزنزانة وآلام التعذيب، وكأنها تقدّم له المخزون المعنوي للمواجهة والاحتمال، فضلاً عما تضيفه من أبعاد في قراءة الوجدان الفلسطيني بعامة: *

« يا حيف كيف انقضت بيديك ساعاتي

---

* هذا المقطع وسابقه ينسب للشاعر الشعبي الفلسطيني (عوض) من قصيدة رائعة كتبها بفحمة على حائط السجن ليلة إعدامه في مناخ ثورة ١٩٣٦ (انظر: عبدالرحمن ياغي، حياة الأدب الفلسطيني، ص ٢٦٣-٢٦٤.

لا تظن دمعي خوف، دمعي على أوطاني

وعا كمشة زغاليل بالبيت جوعاني » ص ٨٨.

ورغم كل الآلام والتعذيب والضغط النفسي، فإن ذلك كله لا يزيد (عزيز) إلاّ صموداً ومقاومة. وتنتهي القصة على استعادته لوجوه الرجال الثلاثة الذين زاروه، وتسببت زيارتهم في سجنه، لكن الوجوه ذاتها تبدو مصدر الإشراق الوحيد، لأنها وجوه المقاومين:

«*وحين أطبقت البرودة الصفراء جفنيه لآخر مرة، كانت وجوه الرجال الثلاثة الذين مرّوا عليه في تلك الليلة الباردة تشرق باسمة أمام عينيه*» ص ٨٨.

صورة أخرى من الاحتلال

عنيت القصة بأحوال الفلسطينيين تحت الاحتلال. ورصدت وجوه معاناتهم، في سبيل الحفاظ على وجودهم والتمسّك بأرضهم وهويتهم، وإذا كانت قصص خليل السواحري التي تعرّضنا لها قد وقفت عند أحوال القدس ومحيطها بعد احتلال حزيران، فإن عشرات من القصص الأخرى عنيت بأحوال أخرى أبرزت أثر الاحتلال، وتفاعلت بعمق وصدق مع المصاب الفلسطيني بشتّى وجوهه ومناحي عذاباته.

وترصد قصة (تحت سقف الليل) (١) لأحمد عودة جانباً من المعاناة الفلسطينية، من خلال شخصية الأم التي تنتظر عودة ابنها بعدما أخذه الجنود، ووعدوها أن يعود بعد أن يحققوا معه خلال ساعات، وتظل في انتظارها من الظهيرة حتى المساء دون فائدة.. وتقف بنا القصة على قلق الأم، واضطراب قلبها إزاء غياب ابنها الوحيد، وتستعيد أثناء ذلك أحداثاً متعلّقة بالأب الذي مات غدراً برصاص اليهود، وتتذكّر كلامه عن غدرهم، فيزداد خوفها على ابنها المعتقل.

أما سبب اعتقاله فنعرفه من خلال مشاهد الاسترجاع، فنكتشف فيه فتى واعياً تجاه أحداث وطنه، فعندما عاد من المدرسة:

«*لعن المدارس كلها، ثم قال بعد إلحاح:*

ـ القدس أورشليم، والقرآن تلمود.

تعجّبت من كرهه المدرسة، وهي لو دخلتها يوماً واحداً، لفهمت هذا الذي

---

(١) أحمد عودة، زعتر التل، ص ٣٠.

يقوله . حيرها غضبه . أقبلت تمسح على شعره ، حتى تحوّل إلى قط أليف فقال :

ـ يريدون أن يقلبوا تراثنا فلا نرى إلاّ بالعيون التي ألصقوها في وجوهنا »

زعتر التل ، ص ٣١ ـ ٣٢ .

ففي هذا الموقف تضيء القصة ما تعرّضت له المناهج المدرسية الموجهة إلى الطلبة العرب من تغيير وتحوير لطمس معالم الهوية العربية ، وإخفاء معالم الطريق على الجيل الفلسطيني الجديد ، الذي لم يكن بمقدوره أن يجد مدارس خارج سيطرة الاحتلال . ومع ذلك فإن ذلك الجيل لم تنطل عليه أعمال الاحتلال . فكان يثور على التزوير ولا يقبل به ، وترصد القصة بعض أخبار عنَ المظاهرات التي يقوم بها طلبة المدارس ، فتخاف الأم على الابن الذي ينقل لها ما يقوم به مع زملائه ، ويبدو أنّ هذا النشاط الوطني هو السبب في اعتقال الفتى ، تلميذ المدرسة الذي رفض اعتداء الاحتلال على ذاكرته وهويته .

وتواصل القصة إبراز هذه الصورة الصعبة من الحياة الفلسطينية عبر التركيز على حالة الأم ، وانتظارها طوال الليل وحيدة ، تستعيد حضور ابنها ، ويتعاظم قلقها عليه ، لكن هذا الحال ليس فردياً ، وإنما هو حال سائر البيوت الفلسطينية المجاورة :

« كل بيت يشغله ما يشغلها . . . الانتظار . . . الحالة واحدة وإن لم يؤنسها في وقفتها أحد» ص ٣٣ .

ونظل مع اضطرابها وقلقها حتى ظهور خيوط الفجر من اليوم التالي ، وإذ ذاك تغادر قريتها لتتجه إلى القدس بحثاً عن مصير ابنها . وترصد القصة لهفة الأم وضياعها في المدينة حتى تصل مقر الحاكم العسكري ، وتقابل ضابطاً يهودياً يتحدّث معها بلهجة ساخرة ، لكنها لا تنتبه لسخريته ، وإنما كل اهتمامها محصور في رؤية ابنها . وتنتهي القصة نهاية مفزعة للأم عندما يوهمها الضابط بأنه سيأخذها لمقابلة ابنها ، وتفكّر في حنان ولهفة :

«ستلتقي بعد لحظات بابنها ، ستحتضنه ، ستقبّله ، وستعنّفه على ما سبّب لها من خوف ومتاعب» ص ٣٦ .

ولكنها لم تكن تعرف المصير الذي صار إليه الابن ، وواجهت قسوته بعد لحظات . .

«لم تنتبه إلاّ والسيارة تعبر بها مقبرة المدينة . تطلّعت إلى الضابط بعينين جاحظتين فتلقاها بابتسامة كتكشيرة ذئب . . صرخت . شدّت شعرها . مزّقت

ثيابها. جعلت تجول على قبور عدة ترابها ما يزال رطباً، وتحتضن شواهد القبور، تقبّلها، تحثو على رأسها التراب، وقهقهة مخمورة تختلط بهدير سيارة ذاهبة» ص ٢٦.

وقد بدت هذه النهاية مصطنعة بعض الشيء، إذ يصعب على القارئ أن يتخيّل الضابط اليهودي متفرّغاً للمرأة كي يركبها إلى جانبه ثم يوصلها إلى المقبرة حيث دفن ابنها، والمألوف أن الجثمان يسلّم إلى الأهل، ولا يقوم اليهود بدفنه، أو يدلون الأهل عليه في شكل مسرحي. ومع ذلك فإنها تؤدي دلالة في السياق القصصي فتفجّر فيه مشاعر الأم حد الجنون، إذ يصدمها الفقد، وهي لا تعرف أي قبر احتضن صغيرها الذي كان حتى الأمس يملأ حياتها.

لقد عبّرت هذه القصة تعبيراً إنسانياً رحباً عمّا أصاب الإنسان الفلسطيني من آلام، من خلال رصد شخصية الأم، وتعلّقها بولدها الذي أخذه الجنود، ثم قاموا بقتله، وانتهى الأمر بتلذذ الضابط اليهودي بعذاب الأم، في إشارة إلى قسوة المحتلّين ووحشيتهم. فهم احتلوا الأرض وسرقوا كل شيء، حتى صلة الأم بابنها، هذه الصلة الإنسانية الحارة، يعملون على تدميرها بوحشية، دون أي درجة من الحس الإنساني.

ولا يبدو جرم الفتى كبيراً حتى بمقاييس الاحتلال، فكل ما فعله أنه لم يقبل بمؤامراتهم على عقله وثقافته، وخرج مع زملائه التلاميذ في مظاهرة لا يمكن أن تدمّر الاحتلال أو تؤذيه، لكن عقابه كان قاسياً، إذ انتهى بالموت الوحشي، والدفن في قبر مجهول، إضافة إلى ما خلّفه قتله من أثر على الأم التي بدا مشهدها أقرب إلى الجنون وهي تدور بين القبور حديثة الحدث، فتحتضن شواهدها، بعدما فقدت كل أمل بالحياة.

الرجل الذي وجد نفسه

وتكشف قصة «الرجل الذي وجد نفسه» (١) لأحمد عودة أيضاً، عن أحوال أخرى للاحتلال، وترصد في خمس حركات أو مواقف تطوّر وعي الطبيب الذي يحلم بمستقبل ذاتي يرسمه كما يشاء، دون أن يربط مصيره بمصير شعبه، لكن حركة الواقع تعلّمه، وتبدّل وعيه الأناني إلى وعي يقظ إيجابي. وهي تدلنا أن التجربة المستقاة من الواقع تفتح أفق الإنسان، وأنه لا مستقبل للفرد خارج الجماعة التي يعيش بينها.

(١) أحمد عودة، زعتر التل، ص ٥١.

وإذا كانت النماذج القصصية عند خليل السواحري ـ كما مر معنا ـ قد تعلّمت عبر التجربة، مع ما تتمتع به من أمية وبعد عن الثقافة، فإن الطبيب المتعلّم عند أحمد عودة قد تعلّم هو الآخر من تجربة الاحتلال عندما داهمته، مع أنه ظلّ يحاول أن يكون بعيداً عنها ليتمكّن من توجيه حياته ومستقبله الشخصي، خارج إطار صراع شعبه مع المحتلّين.

ويمكن أن نمضي مع تجربة الطبيب ـ وفق المواقف الخمسة ـ التي تبرز انقلاب وعيه من الحياد واللامبالاة بما تتعرّض له الجماعة، إلى موقف نقيض يكتشف فيه أن جنود الاحتلال لن يتركوه حتى لو كان حيادياً مسالماً بعيداً عمّا يثيرهم أو يؤذيهم. وهذه المواقف هي:

١. سيكون

في هذا الموقف نجد الطبيب غارقاً في عمله، الذي يجمع منه المال لكثرة المراجعين، يفكّر في زوجته الأجنبية و تضحياتها الجسام بمغادرتها باريس ومجيئها معه إلى فلسطين. لكن لا يخطر في باله ما يقدّمه المحيطون به من تضحيات لا من أجل القضايا الفردية وإنما من أجل الوطن/ القضية الكبرى.

يبدو تفكير الطبيب محصوراً في الثروة وإرضاء الزوجة وتحقيق سعادتها، كما أنه يتذكّر أيامه البهيجة في باريس.. فكل ما يدور في ذهنه أحلام برجوازية فردية قد تكون مسوّغة في واقع آخر، لكنها لا تبدو جزءاً من الحياة الفلسطينية المدججة بالاحتلال.

٢. الامتحان

ويتعرّض الطبيب إلى امتحان قاس، بوصول أصوات الانفجارات إليه، وتحطّم زجاج النوافذ، فينتبه إلى المراجعين الكثر الذين يبدو عليهم التماسك والتعوّد، بينما يبدو خائفاً مرتجفاً، إذ سيأتي الجنود ولن يصدقوه أن كل هؤلاء مرضى، بل سيتهم بأنه يؤوي الهاربين في عيادته.

ويستعيد أحداثاً مرّت عليه من قبل:

«لن يصدّقوا أن هذا الحشد كله من المراجعين.. لماذا؟ هل أقفرت المدينة من الأطباء إلاّ منك... هذا ما يقولونه في كل مرة. ويلكزونه بأعقاب البنادق يزرعون في أذنيه دوائر لا حصر لها من الشتائم والسباب. يظل طيلة الوقت يبتسم حتى يتركوه..» ص ٥٣

فهو إذن منفصل عن شعبه، يبدو جباناً رعديداً، همه أن يصرف جنود الاحتلال، يحتمل إهاناتهم دون أن يتأثّر أو ينفعل، إذ أن أنانيته وتفكيره في المال يمنعه من أن يفكّر في أي شيء آخر.

٣. القرار

وفي هذا الموقف يقوم بطرد المراجعين خوفاً من مجيء الجنود، ولم يمنعه ما قد يتعرّضون له من خطر في ظل انتشار الجنود، وإطلاق الرصاص، بل إن كل همه في التخلّص منهم بعيداً عنه. ومع أنه يحس بالندم على طردهم إلاّ أنه يحاول إقناع نفسه بأنه فعل ما يتوجب عليه لحماية نفسه. ويظل وحيداً في العيادة لا يعرف ماذا سيفعل وكيف سيصل إلى بيته.

٤. الزائر

وفي هذا الموقف يفاجأ برجل مصاب في كتفه يقتحم عيادته ويطالبه بإخراج الرصاصة وإيقاف النزيف، ويكتشف من خلال الحوار أنه المتسبّب في الانفجارات، فيتعاظم خوفه وجبنه، ألم يطرد الأبرياء منذ قليل؟ ماذا سيفعلون فيه عندما يكتشفون إيواءه لمن يفتّشون عنه دون غيره؟

ويحاول أن يقنع الزائر بالذهاب، لكنه يرد على جبنه بما يستحق:

> «ـ *كنت ولا أزال بين فكي الموت ومع هذا لا أرتعش مثلك. هيا أخرجها أو أوقف هذا النزيف على الأقل*» ص ٥٥.

ويتضرّع إلى الرجل المصاب أن يغادر كي لا يذبح مستقبله ولكنه يجيبه: «*ليس لك أو لي مستقبل في هكذا وضع*». ولكنه لا يستجيب للمصاب بل يأخذ مشرطاً ويلوّح به طالباً من الزائر أن يغادر، لكن الآخر يواجهه بالاحتقار، ويصوّب مسدّسه إليه فهو يستطيع أن يرغمه على فعل ما يريد، لكنه يغادر طائعاً أمام جبن الطبيب.

ويظلّ وحده للحظات، يملأه شعور غامر بالخزي والخوف، وعندما ينظر إلى السرير يود لو يستلقي أو يعالج من مرض ما. ولعل هذا المرض هو الجبن الذي يملأ نفسه.

٥. اليقظة

وفي هذا الموقف الأخير يداهمه الجنود، فيقابلهم بابتسامته الخائفة، لكنهم يطالبونه بالزائر الذي كان عنده، فينكر أن أحداً جاء إليه، لكن بقعة الدم تكذب إنكاره، فيتعرّض للضرب

والإهانة، وإذ ذاك يكتشف أن هذا الألم هو ما يحتاج إليه ليشفى من مرضه، يستعذب الضرب، وهو يتذكّر عينيّ الرجل النقيض له، عينان يحتلهما الصفاء، وتنتهي القصة بتخلّصه مما كان يعاني منه ، فقد عرف طريقه، وأدرك أنه لا يمكن أن يكون بعيداً عن شعبه مهما يحاول أن يكون محايداً. وتظل صورة الزائر تسنده وهو تحت التعذيب :

«*يغمض عينيه . يشرب الألم حتى الثمالة . يفتح عينيه مستعذباً الضرب . عينا الرجل يحتلهما الصفاء . تعود إليهما الطيور، تبيض فيهما وتفقس . يتحوّل الوجه المتعب إلى ملاءة بيضاء . تسرق منه الوعي . يتمتم وهو يطارد ابتسامة تحاول أن تفر منه : لعله وجد من يساعده*» ص ٥٨ .

فهو لم يتذكر زوجته الباريسية ولا الثروة المأمولة التي يحاول أن ينميها وإنما تذكّر وجه الشاب المناضل الذي يطارده الأعداء وكأنما دلّه الزائر على مرضه، وعلى ما هو مفقود من وعيه .

صعود المقاومة

يبدو هاجس المقاومة واحداً من الهواجس الأساسية التي عبّرت عنها القصة، وقد أخذ هذا التعبير صوراً و تجليات مختلفة، عني بعضها بالكشف عن الفواعل والمؤثرات التي أسهمت بقوّة في استدراج المقاومة وتفجيرها، بوصفها فعلاً حيوياً يسهم في تحرير الوطن وحلّ المأساة التي مني بها الإنسان الفلسطيني، وذهبت نصوص أخرى في التقاط مشاهد حيّة تعبّر تعبيراً حاراً عن نماذج مقاومة، فتمجّد تلك النماذج، حتى توصلها حدود المثال والأسطورة، وعنيت قصص أخرىَ بالربط بين المقاوم والحياة المتفجّرة بدبيبها وحركتها، فلم تفصل المناضل عن حياته، وإنما أبرزت موقع المقاومة ضمن شبكة معقدة من الروابط والأفعال الإنسانية الأخرى. كما اهتمت القصّة بما يتبع المقاومة من أبعاد وتأثيرات وصور، فرسمت صورة لغايات المقاومة ومعانيها ودلالاتها، وتوقفت عند صورة الشهيد وغاية الشهادة بوصفها موتاً مختلفاً أو نمطاً مغايراً من الحياة المقدّسة النبيلة.

وقدّمت القصة صوراً من المقاومة داخل فلسطين، أي في مواجهة المحتل، سواءً أكانت فردية أم جماعية. ورصدت أيضاً ملامح الفداء والتضحية، وقدّمت رسماً دقيقاً لصورة الفدائي، وابتدعت له ملامح تدل على الرفعة الإنسانية وعلو المكانة نظراً للفعل المقدّس الذي يقوم به. ولم تغفل في كثير من الأحيان عن الأبعاد الإنسانية المصاحبة للنضال ولشخصية الفدائي.

وهناك أيضاً صورة ضافية للمقاومة الجماعية خارج فلسطين، في هيئة مقاومة منظّمة إلى حد كبير، منذ منتصف الستينات، وهي المقاومة التي توّجت بصيغة (منظمة التحرير الفلسطينية) وما لاقته من مساندة عربية، فضلاً عن الإسهام العربي الفعلي فيها، من خلال الاعتراف بها ممثلاً شرعياً للشعب الفلسطيني، وانتماء كثير من المثقفين العرب إلى إطارها أو الأطر القريبة منها، (ومنهم مثقفون أردنيون) خرج بعضهم معها بعد أحداث أيلول الأسود،

ولحق بها آخرون إلى لبنان في السبعينات والثمانينات. وظلّ هذا التيار العربي شاهداً فاعلاً على عروبة قضية فلسطين، وعلى أنها ليست قضية فلسطينية محدودة الأبعاد. وإنما هي قضية العرب والمسلمين جميعاً.

ويتميّز هاجس المقاومة بوفرة النماذج القصصية التي عبّرت عنه، مما يهيّىء فرصةً أعمق لمساءلته وتحليله، عبر سؤال جوهري يبحث عن الكيفيات التي قُدّمت فيها صور المقاومة، وإلى أي حدّ وفّقت القصة في تمثّل المقاومة معنى وتجربة وتعبيراً فنياً؟ وهل تمكّنت القصة من العبور إلى داخل الشخصية المقاومة للاقتراب من توترها وحيويتها وطبيعتها الوجدانية المختلفة؟ وهل تمكّنت ـ من بعد ـ من إبراز سمات هذه الشخصية مرتبطة بمرجعيات وعيها الذي يفترض أن يكون المحرّك الأساسي لها في طريق النضال والمقاومة؟؟

وسنحاول في الصفحات التالية مساءلة/ مساجلة عدد كاف من النماذج الممثلة لتيار المقاومة.

المقاومة الفلسطينية ١٩٣٦

تعود بعض القصص لصور أولى من المقاومة توازن الحاضر، وتبث فيه روح التمرّد. ومن هذه الصور العودة إلى المقاومة الفلسطينية في ثورة ١٩٣٦، وقد كانت تلك الثورة من أوضح أشكال المقاومة الشعبية للاحتلال البريطاني الذي ساند العصابات اليهودية وعمل على تسليحها، وتبدو مقدّمات الثورة في حادثة استشهاد الشيخ عز الدين القسّام مع بعض صحبه المجاهدين في أحراش يعبد يوم ٢٠ تشرين الثاني / ١٩٣٥. وبرز الشيخ فرحان السعدي في ربيع ١٩٣٦ كامتداد لجهاد القسّام، فنظّم عدداً واسعاً من الهجومات على اليهود في تل أبيب وغيرها، ثم تطور الأمر إلى إضراب عام ابتداء في ١٩ نيسان ١٩٣٦ وقد عمّ الإضراب أنحاء فلسطين واستمر ١٨٣ يوماً، وصاحبته صور جهادية مشرقة شملت مدن فلسطين وقراها، حتى ضاق الإنجليز واليهود بالحال الصعب الذي هم فيه، فلجأوا إلى الحيلة. ونتج عن ذلك توقف الثورة استجابة لنداء رؤساء وملوك العرب إلى عرب فلسطين يطلبون فيه وقف القتال والإخلاد إلى السكينة معتمدين ـ على حد قولهم ـ (على حسن نوايا صديقتهم الحكومة البريطانية ورغبتها المعلنة لتحقيق العدل). وكانت حصيلة تلك الثورة ألف شهيد عربي، وثلاثة آلاف من الأحرار في المعتقلات. [1] «والحق، أن ثورة ١٩٣٦ كانت من أشد

(١) انظر: قسطنطين خمار، الموجز في تاريخ القضية الفلسطينية، ص ٧٩ ـ ٨٢.

الثورات التي وجهت إلى الانتداب البريطاني مباشرة. وقد جعلت من القضية الفلسطينية، قضية العرب جميعاً، بعد أن اشترك فيها، متطوعون من العالم العربي »[1].

ولم نعثر على قصص مواكبة للثورة، وهذا عائد إلى طبيعة تطور القصة آنذاك، فقد كانت ما تزال في بداياتها المبكّرة، فليس في مجموعة الإيراني الأولى (أول الشوط ـ ١٩٣٧) أية أصداء لثورة ١٩٣٦. وربما تكون قصة عيسى الناعوري (الشهيد المجهول) المنشورة في جريدة الجزيرة عام ١٩٤٠، نموذجاً نادراً ومبكراً للتعبير عن النضال الفلسطيني ضد الإنجليز واليهود الذين كانوا في حمايتهم ورعايتهم.

ويقول د. سمير قطامي عن هذه القصة، إنها تدور «حول مقاومة الشباب الفلسطيني للإنجليز، وبطلها من أولئك الشباب الطامحين المتّقدين عزيمة، يتفق مع إحدى فتيات القرية على الزواج، ويطلب منها أن تنتظره في موعد محدّد، ولكنه لا يحضر، إذ يكون مشتبكاً في معركة ضد الإنجليز تنتهي باستشهاده.. وعندما يحضر الإنجليز جثته إلى سكان القرية للتعرف عليه ينكرونه كي لا يقع عليهم انتقام الإنجليز، ويدفن في قبر خارج القرية.. وتستمر حبيبته بشرى في زيارة قبره يومياً، ذارفة الدموع السخية عليه»[2].

ولكن القصة في المراحل التالية استرجعت أحداث تلك الثورة، ورددت أصداها، سواء بعد النكبة عام ١٩٤٨ أو بعد هزيمة حزيران ١٩٦٧، فقد ظلّت مثالاً للفعل الشعبي المقاوم، ونموذجاً للتكاتف الثوري التلقائي، الذي يمتد ويتوسع عندما تستشعر الشعوب ما يحيق بها من أخطار.

ومن القصص التي استلهمت ثورة ١٩٣٦ بعد النكبة قصة (صبحي شحروي) المعنونة بـ (ثوار) وهي من مرحلة (الأفق الجديد) إذ نشرت في (الأفق) في آذار ١٩٦٢[3]، وذكر صاحبها في شهادته التي قدّمها ضمن ملتقى عمّان الثقافي الثاني (آب ١٩٩٣)، أنها كتبت عام ١٩٥٦ وفازت بالجائزة الثانية في مسابقة الإذاعة للقصة القصيرة[4].

---

(١) المرجع السابق، ص ٨٣ ـ ٨٤.

(٢) سمير قطامي، الحركة الأدبية في شرقي الأردن، ص ١٣٣.

(٣) مجلة الأفق الجديد، السنة الأولى، ع ١١، آذار، ١٩٦٢، ص ٣٣ ـ ٣٥ (وجميع المقتبسات التالية محالة إلى هذا المصدر).

(٤) صبحي شحروري، أضواء على تجربتي القصصية والنقدية، في: القصة القصيرة في الأردن وموقعها من القصة الأردنية (أوراق ملتقى عمّان الثقافي الثاني)، ص ٣٣١.

وقد وضع الكاتب إهداءً لقصته، إذ يهديها «إلى روح أبي الذي تخلّى عنه الموت في ثورة ٣٦ ثم دفعه شوق ملحّ إلى زيارة قبر الرسول هذا العام فذهب ولم يعد وخلّفني تلميذاً صغيراً حائراً في درب الحياة الطويل»

وتروي القصة من خلال راوٍ عليم تجربة طفل يستعيد ذكرى قديمة أقلقه فيها تأخّر والده، ويلتبس هذا الراوي بصوت الطفل نفسه وهو يستذكر ماضيه:

« وجد نفسه يعود سنوات قليلة إلى الوراء ويرتد إلى تلك الذكرى المؤلمة التي عاش يختزنها في ذاكرته. كان يومها ينطر حبات البندورة ويقتل الوقت بمطاردة العصافير التي كانت تصرّ على مقاسمتهم الحبّات، حتى قبل أن تحمرّ، عندما فطن إلى أن أباه قد تأخر وأن الظلام قد داهمه، فلم يرَ بداً من مغادرة المكان مصخياً بينه وبين نفسه على الأقل بشجاعته التي طالما حدّث عنها أباه، فكان أن تسلّق الجبل يقطع الطريق في سرعة مجنونة وكله رغبة في أن يصل الإسفلت قبل اشتداد الظلام، فبعد الإسفلت أطراف القرية، وأطراف القرية أمان . . ».

ويمضي الطفل في رحلة يحيطها الخوف والتهيؤ، فكل ما يراه في العتمة يحيله إلى صور الغيلان والأشباح و الأرواح الشريرة التي طالما حدثته عنها جدته الحاجة أنيسة. ولكنه يستعين بصورة الأب الغائب في الجبل ليضمن لنفسه بعض الشجاعة والطمأنينة، فالأب يقطع هذه الطريق ولا يخاف، وأثناء تذكّره يستعيد حديث والده عن البندقية أو (البارودة) كما تسميها القصة باللهجة المحكية. ويأخذ استذكار هذه الصورة حيزاً طيباً يعبّر عن تقدير السلاح، ومدى الحاجة إليه، إنها أداة للثورة وللمقاومة، ولذلك تبدو رفيقة المناضل، تماماً كما هو الحال في التركيز على صورة السيف أو الرمح أو الخيول في شعر الحرب القديم، فمقابل هذه الصور التراثية التي تعد من لوازم الحرب والمقاومة تبدو صورة البندقية أو الأسلحة الأخرى الممكنة. وصورتها أليفة محببة ترد في هذه القصة على النحو الآتي:

«السلاح في الليل صاحب، بل هو خير صاحب، صامت يعفي مرافقه من الثرثرة والكلام، وإذا نطق كان كلامه القول الفصل. وسرّه أن تجسّدت في خياله البارودة، ماسورة حديدية مخروقة لها قاعدة خشبية ملساء يصل بينهما سير من الجلد يجبر العنق أن يميل نحو الكتف، رآها بعينه دون أن تلمسها يده. أهم ما يعرفه عنها أنها تقتل وأن اقتناءها خطير قد يعرّض صاحبها إلى الموت . . . ».

ويحمله هذا التذكّر إلى أول مرة رأى فيها البندقية عندما أخرجها أبوه من حزمة حطب عتيقة فوق بوابة دارهم، وصوبها إلى القط الذي أسرف في السطو على الأرانب. ولعلّ هذه الصورة ـ على بساطتها ـ محاولة بدائية لترميز الصراع، بين الأعداء الشريرين والفلسطينيين الوادعين، فالبندقية ليست سبيلاً للهجوم والاعتداء، وإنما هي سبيل للدفاع عن البراءة أمام الشر المستحكم. وقد سقطت أسطورة القط صاحب الأرواح السبعة يومها من داخله، ويبدو أن أسطورة العدو أيضاً قد سقطت هي الأخرى، إذ يمكن النيل منه بالسلاح عندما يتوفّر.

ويفيد القاص من هذا الموقف الاستذكاري في الكشف عن استنفار ذوي «الوجوه الحمراء المنتفخة» الذين هبطوا القرية بحثاً عمن أطلق الرصاصة. فيعيدنا إلى تلك الأجواء الصعبة التي منع فيها السلاح عن الإنسان الفلسطيني، بل وصدرت العقوبات الصارمة المتشددة على من يملك السلاح، أو يُعْثر عنده على بضع رصاصات.

وتبدو القصة ـ في هذا المنحى ـ أقرب إلى وثيقة تاريخية نضالية، مضافاً إلى أبعادها تلك أبعاداً إنسانية وجدانية، وتروي القصة ما تعرّض له الأب من واعتقال وسجن بعد أن وشى به جاسوس خائن، لكنه أبى الاعتراف بسلاحه، أو أنه أطلق رصاصاً، فخرج بعد شهور وبارودته «تنعم بالهدوء في مخبئها رغم سياط الجَلْد والماء المالح».

هكذا كان الإنجليز أيام الانتداب يمنعون الفلسطيني من حماية نفسه، وتحصين وطنه، في مقابل دعم العصابات اليهودية وتسليحها.. وهو ذاته ما تخبرنا عنه الكتب التي تتناول تاريخ القضية الفلسطينية، فمما أرّخه (قسطنطين خمار) أن «الحكومة البريطانية لجأت إلى أشد أنواع العنف والإرهاب لإخماد الثورة ومن جملة الوسائل التي لجأت إليها:

١. هدم، أو نسف أي بناء، تقتنع الحكومة أنه قد أطلقت منه رصاصة، فقد هدمت في يافا ٢٢٠ منزلاً فيها ٣٤٥٠ عائلة عربية.

٢. نفي رجالات اللجان القومية إلى معتقلات عوجا الحفير، وصرفند.

٣. فرض منح التجول بين المدن والقرى، مدة تراوحت بين ١٢ ساعة و ٢٢ ساعة يومياً.

٤. فرض العقوبات والغرامات المشتركة، على المدن والقرى.

٥. إصدار أحكام بالسجن، لأتفه الأسباب: مثلاً ٥ سنوات مع الأشغال الشاقة لحيازة ١٢ رصاصة، سنتين لحمل مدية، ١٢ سنة لحيازة قنبلة»[1].

---

(١) قسطنطين خمار، الموجز في تاريخ القضية الفلسطينية، ص ٨٢. وانظر أيضاً صوراً مماثلة: بيان نويهض، ستون عاماً مع القافلة العربية(مذكرات عجاج نويهض)، ص ١٨٧ وما بعدها.

ومراجعة هذا التوثيق ومقارنته بما ورد في قصة صبحي شحروري، يضيء تلك القيمة التوثيقية التي تحملها القصة، وهو يعني أن القصة في هذا الاتجاه لم تكن تبتعد عن الواقع الحقيقي كثيراً، ولا تتجاوز التاريخ أيضاً، إلاّ بما تضيف إليه من ظلال إنسانية، إذ تضع الحقيقة أو القضية الواقعية في إطار من الشخصيات أو التمثيل السردي، لكن الفكرة المسيطرة هي فكرة واقعية بالمعنى الحقيقي لا الفني.

ويتيح الاسترجاع متابعة المناخ النفسي للثورة، وما أعطته للناس من شجاعة ورغبة في العطاء، إذ سريعاً ما انسحب الخوف، وعلا إيقاع النضال:

«حوادث إطلاق النار تكررت، والخيول هبطت القرية مئات المرات، والوجوه الحمراء أخذت تبدو مكدودة مرهقة رغم ستار كبريائها الزائف وبرودها المقيت، وحذر الناس قد قلّ. والهمهمة الخافتة العنيدة تطوّرت استعداداً ضخماً وعملاً دائباً في الليل والنهار. وأهل قريته أخذوا يتحدثون بفخر واعتزاز عن أناس منهم ومن القرى المجاورة لا يهبطون القرى إلاّ لماماً، وإنما مساكنهم الحقول والأودية وبطون المغاور».

وهؤلاء الأناس هم الثّوار الذين أقلقوا المستعمر، وحافظوا زمناً على ثورتهم الشعبية التي كادت تتحوّل إلى نضال عربي استشهادي من أجل فلسطين، لولا تدخل الحكومات العربية في ندائها الشهير لأهل فلسطين بإيقاف الثورة، اعتماداً على الوعود البريطانية التي تبخّرت من بعد وخلّفت احتلالاً ظالماً لفلسطين.

وترصد القصة في نهايتها مشهد الثوار العرب الذين أضاء بهم البيت، وبدلاً من صورة العتمة والخوف مما رسمته القصة في مشاهدها الأولى، نجد في النهاية صورة مضيئة تتناسب مع الثورة ومعانيها السّامية، لقد اختفت العتمة أمام أضواء المشاعل، كما اختفت صورة الكلب الأسود الذي ظل يطمس أحلام الطفل (وهذه الصورة صورة موازية ترمز للاحتلال المتربص بالأرض والإنسان) أما الصورة الجديدة المحاطة بالأضواء ووقع الحوافر فهي صورة الثوّار العرب الذين استضافهم الأب المناضل الفلسطيني:

«وجد وجوهاً تفتّح لها قلبه، فهو يعرفها جيداً منذ خلق، دون أن يراها، هذا سوري بلكنته الشامية الحبيبة، وذاك عراقي قطع مئات الأميال وعشرات المغارز، وثالث قطع نهر الأردن على ظهر جمل، والكل منهمك في مسح سلاحه وإعداده. أحسّ وقتها بذكراه المشؤومة تبارح خياله، وأحس بالوجوه

السمراء الحبيبة تطغى على الوجوه الحمراء العَفنة حتى كأنها تسحقها، ودار ببصره في الفضاء الواسع يبحث عن أبيه. فكان أن رآه، يتجمّع كله في نظرة هادئة مطمئنة تقول: لا تخف يا بني.. إنهم ثوار».

فالقصة بذلك، ترصد المشاركة العربية في ثورة ١٩٣٦، عبر التفاف الثوار العرب حول الثائر الفلسطيني، وتنتهي نهاية تعبيرية متفائلة.. فالثورة طمأنينة، وعندما يأتي الثوار فإن الخوف ينسحب ويتلاشى، وبالتالي فإن انطفاء الثورة هو الذي يخيف ويسحب الطمأنينة من النفوس. وهكذا «فإن هذه الاستعادة لثورة ١٩٣٦ باعتبارها نموذجاً ثورياً/ مناضلاً، معادل موضوعي لهزيمة عام ١٩٤٨، وهي أيضاً دعوة صريحة إلى تجديد الثورة، فالهزيمة حدثت وينبغي تجاوزها بثورة بديلة ومواجهة تلغي الخوف وتجدّد الأمل»[1].

أما قصة (الرجال يمرون من هنا)[2] لفخري قعوار فترسم جانباً آخر من ثورة ١٩٣٦ يتمثّل في رصد تحوّلات الشاب (رائد) الشخصية الرئيسة في القصة، من فكرة الاستغراق في الحياة اليومية، إلى الانتماء للثورة واكتشاف الطريق الذي يمر منه الرجال. ومع أن القصة مؤرخة في ٢ حزيران ١٩٦٧ (قبيل الهزيمة المدوية بأيام) فإنها تجهد في تمثّل المناخ الفلسطيني بكل مكوناته الواقعية إبان الثورة الكبرى. وهي بإهدائها الصريح (إلى رجال المقاومة الفلسطينية ١٩٣٦) تعلن انتماءها إلى الكتابة المقاومة التي استنجدت بالماضي الثوري في مواجهة المناخ المتاخم لحزيران، فقد كان كل شيء يشير إلى إمكانية نشوب الحرب، لكن لم يكن الإنسان العربي ينتظر الهزيمة، وإنما كان يتطلع إلى استرداد الكرامة، وتحقيق نصر مأمول يعوّض عن خسارات النكبة وجراحاتها.

وتبدأ القصة بفقرة تشويقية لاعتمادها على الإرجاء، وتبدو القصة من بعد كشفاً لهذا الإرجاء، ويتبدّى فيها عدول (رائد) ابن العشرين عاماً عن الواقع التافه الذي انفتح أمامه إلى ما يجعل لحياته معنى ووظيفة:

«أما أن تنتهي آمال (رائد) كلها، ويتبدد حلمه المزركش الجميل هكذا مرة واحدة، ويصبح كلامه المزوق الأنيق لشريفة عن المستقبل مجرّد كلام، ويعود إلى البيت يجر وراءه ذيلاً طويلاً من الفشل ليلوك الجوع والفراغ والتثاؤب،

---

(١) محمد عبيد الله، القصة القصيرة في فلسطين والأردن، ص ٢١٥-٢١٦.

(٢) فخري قعوار، حلم حارس ليلي، (قصص قصيرة منتخبة) ص ١١١-١١٧.

فجأة، وبلا تمهيد، فهذا ما كان يتوقعه بين يوم وآخر، لا بل وينتظره وكأن حدوثه أمر مفروغ منه، ولكن الذي كاد يطير مخه من رأسه، ويحدث هزّة عنيفة في مفاصله، هو أنّ كل شيء انتهى لسبب تافه كالبصقة» (١).

أما حلم (رائد) فقد كان حلم الشباب في عمره، الوظيفة والراتب والمستقبل، وقد تجلّى له الحلم في صورة موظف مكتب البريد ضمن النظام الإنكليزي الدقيق في الترفيع وزيادة الراتب، وكان منذ سن الثانية عشرة يحلم بهذا المآل، أما الواقع الذي يعيشه فإنه يدفعه لتحويل الحلم إلى حقيقة: فشريفة كبرت وبدت عليها ملامح النضج، ولا بد له أن يخطو خطوة كبيرة، لتحقيق حلمهما بالحياة السعيدة، ووالده مع الثوّار في الجبل، وأمه بحاجة إلى المال أيضاً، وهذا كله يدفعه دفعاً للبحث عن سبيل من أجل أن تكون خطوته التالية ناجحة دقيقة، ليقف بقوة أمام الواقع الصعب الذي يحيط به وبأسرته. وهكذا تبدو أحلامه ـ على ما فيها من نبل واستقامة ـ أقرب إلى الأحلام الذاتية التي لا تتجاوز معالجة واقعه الشخصي للفوز بـ (شريفة) أولاً ولمساعدة أمه التي انشغل عنها الأب الثائر. ورغم ما قد نقرأه من ملامح الأنانية أو الذاتية في هذه الأحلام أمام واقع فلسطيني يمور بصنوف التمرّد والثورة فإنها أحلام مشروعة، وقد يكون فيها بعض بذورالتوجه الإيجابي لمعالجة الواقع بالاستعداد للبذل والكدّ والعطاء.. لو أن الواقع طبيعي، ولو أن أسباب الفقر موضوعية، وليست مرتبطة بعوامل خارجية هي الاحتلال الانكليزي، الذي يعطي بيد في مجال الوظائف ليأخذ ما يعطيه من خلال التضييق على الناس، ومحاولة تدمير الوجود العربي، لصالح الهجرات اليهودية وتسليح المهاجرين ودعمهم بكل ما يحتاجون إليه.

ولكننا يمكن أن نترك كل هذه الخواطر لنمضي مع الشاب ـ كما صورته القصة ـ وقد كتب رسالة مفصلة لشريفة عن نيته للتقدّم بطلب لمكتب البريد، بمجرد مجيء والده من الجبل، وأضاف كلاماً كثيراً عن الحب والمستقبل، «وأفاض في وصف أشواقه وحبه لها، وفي نقمته على أهلها الذين يحتجزونها كالعصفورة الدورية المفردة داخل قفص من الفولاذ». إنه يريد أن يحرر (شريفة) من سجنها من خلال حبه لها، فالحب سبيل للحرية، وللانطلاق، لكن حلمه ليس أبعد من ذلك..

ثم ترصد القصة ذهابه مع والده إلى مكتب البريد، وما بذله الوالد من جهد لإقناع المدير بالسماح لابنه بالتقدّم للوظيفة، بعد أن أخبرهما بأن هناك من سبق (رائد) بطلب الوظيفة،

(١) المصدر السابق، ص ١١١.

وتركّز القصة على رجاء الأب وضراعته في سبيل استمالة قلب المدير، وللقارئ أن يتخيّل ثائراً يهبط من الجبل ليرجو مدير مكتب البريد من أجل توظيف ابنه، فما يدفعه إلى ذلك ما تعيشه الأسرة من وضع صعب في ظلّ الظروف العامة التي تعيشها فلسطين، ورغبة الأب في تأمين مستقبل الابن الشاب الذي أنهى (السابع الابتدائي) بنجاح، وأصبح مؤهلاً لوظيفة محترمة.

وتنتقل القصة إلى مراحل الوصول إلى الوظيفة، تقديم الطلب، ثم اختبار المعلومات العامة الذي اجتازه بيسر وسهوله، وجاء دور الفحص الطبي الذي توقع اجتيازه أيضاً فهو لا يذكر أنه شكا من شيء. ولكن:

> «*بعد أن أتمّ الطبيب كشفه، قال وهو يهز رأسه أنه بحاجة إلى نظارة طبية لأن عينه اليسرى ضعيفة. ومع أن ضعف عينه أو عدمه لا يقدّم ولا يؤخر شيئاً بالنسبة للعمل، إلاّ أنّ ثمن النظارة والحصول عليها خلال يومين أمر قد يؤخر ويعرقل كل شيء*» ص ١١٤.

ومرّت عليه أيام وهو يفكّر، فما من سبيل لتأمين ثمن النظارة، وقد فكّر ببيع جزء من موجودات البيت، لكنه لم يجد شيئاً ذا بال يمكن أن يباع (الأسرة معدمة)، وليس هناك جيران موسرون للاستدانة منهم، فكل من في القرية يماثلون الأسرة في فقرها.. وقد ظل مع هذه المراجعة الذاتية. ومع محاولة العثور على حل لائق لمشكلته حتى بدأت تبزغ في وعيه الأسئلة الأعمق والأبعد دلالة ومعنى:

> «*ما معنى أنه لا يملك جنيهاً؟ بل ما معنى أن الجارات كلهن لا يملكن جنيهاً؟ وما معنى أن أباه في الجبل مع الثوّار؟ ولأول مرة يجد نفسه أمام عالم سحري غريب كان غافلاً عنه، واجتاحته قشعريرة رقيقة كالحلم. وروى الحكاية لأبيه، فأبدى أسفاً عميقاً، وتأفف ولعن ثم تسمّرت عيناه في الجبل*» ص ١١٥.

وهكذا حوّلت هذه التجربة الشاب (رائد) من إنسان مستغرق في قطاع محدود من الواقع لا يتجاوز الإطار الشخصي وحدود العائلة، إلى أفق أبعد وأعمق، يربط مشكلته بمشكلة الآخرين، أهل القرية، بل أهل فلسطين كلّها، وما القشعريرة التي أحسّ بها إلاّ هزّة الوعي الذي انبثق في داخله وهو يراجع التفاصيل التي مرّت به منذ توقف مصير مستقبله على ثمن النظارة الطبية. وهناك دلالة جلية تختزنها نظرة الأب إلى الجبل موئل الثوّار، وكأنه البديل عن الواقع الضيّق الذي يعيشه الإنسان الفلسطيني في ظل الاحتلال البريطاني.

أما رائد فقد وصل إلى قراره الجريء بعد أن تكشّف له كل شيء:

«- أبي أريد أن أذهب معك . . ».

وهكذا حمله الوعي إلى هذا القرار، إلى الجبل مع الثوّار، للوقوف مع من يواجهون الواقع بجرأة وتضحية، فليست المشكلة في (الجنيه) الذي لو توفّر له لحل مشكلة النظّارة، وإنما هي أوسع وأعقد، إنها مشكلة وطن يعاني أشد المعاناة من الظلم والفقر، ولا بد للشباب من أمثاله أن يقدموا على مثل قراره، متجاوزين الحلول الفردية التي لا تجدي نفعاً في تخفيف مُصاب الوطنَ.

ولكن الأب الذي بدا عليه التأثّر أمام ابنه، وحاول أن يمنع دمعتين امتدتا على جفنيه، ردّ ردّاً حاسماً:

«ما زلت صغيراً، والعمل مع الثوّار يتطلّب صبراً لا يعرفه إلاّ الرجال . . ».

والقسم الأخير من القصة يصوّر قرار الشاب الشجاع بصعود الجبل، حقيقة ورمزاً، فهو يعد زوادته (يدس رغيف خبز تحت حزامه)، ثم يمضي نحو الطريق المؤدية إلى الجبل. وعندما يصل إلى شجرة البلوط التي يعرفها، يتسلّق الشجرة ليرى مشهد القرية مع الغروب، فيرى العتمة التي بدأت هبوطها، كما يتذكّر (شريفة)، ومرّت في خاطره «البدلة الزرقاء والكاسكيت والبصطار» وهي مستلزمات الوظيفة التي كان سيشغلها لولا النظّارة الطبية، أي أنه يستعيد ما يتصل بماضيه قبل أن يصل إلى قرار الثورة، ولكنه بدلاً من أن يحن إلى هذا الماضي القريب، وهو يستعد للانفصال عنه، قرّر بحزم الانطلاق إلى ما هو قادم.

> *«وانزلقت من فمه بصقة لامست ورقة من الشجرة ثم استقرّت على الأرض. ونظر إلى الطريق وقال لنفسه: من هنا يمر الرجال. ولفتت انتباهه كتلة بشرية تغذّ في السير نحو الجبل، فهبط إلى الطريق برفق، وشدّ يده على الرغيف، وسار خلف أبيه على رؤوس أصابعه»*.

إنه يفارق الماضي بهذه البصقة التي تومئ إلى احتقاره للحياة المهانة المستكينة في مقابل حياة الثورة الكريمة، لقد عرف طريق الرجال، وبدأ التغيّر يدبّ في روحه وهو يغذّ السير نحو الجبل/ الثورة.

لقد رصدت هذه القصة معالم التغيّر الداخلي في الشخصية الفلسطينية، من خلال المرور بتجربة واقعية، أدّت إلى انكشاف الواقع أمامها، مما دفع بها إلى الانتماء إلى الثورة والسير

خلف الأب (في إشارة خفية إلى تتابع الأجيال الثائرة)، من أجل تغيير أعمق للواقع، لأن المشكلة ليست فردية ولا جزئية، وإنما الحل لا بد أن يكون جذرياً، من خلال الثورة الجماعية، ومن خلال الصعود إلى الجبل، الذي يحمل أيضاً دلالات العلو والارتفاع، مقابل الأماكن المنخفضة التي يستقر فيها الناس العاديون . . . أما الثوّار فإنهم من يواصلون صعودهم في كل حال.

وهناك قصص أخرى تتعرّض لثورة ١٩٣٦، وللمناخات الفلسطينية المصاحبة لها، في ظل الاحتلال الانكليزي، ونشاط العصابات الصهيونية، ومنها قصة (اليد المخضّبة بالدماء)[١] لمحمد أبو غربية، وتروي بلسان المتكلّم تجربة مناضل فلسطيني يصاب بجراح خطيرة، فيقع أسيراً في قبضة العدو «وقيمة هذه القصة تنحصر في أنها توثق لتجربة السجن بسبب النضال، وهي تضيء بواسطة السرد، طريقة التعامل مع السجناء، ومقاومة السجين عبر مواجهة الحراس والإضراب عن الطعام، ثم تصل هذه المقاومة إلى أقصاها، بتنظيم عملية السيطرة على السجن وإلغاء وجوده، وقتل الحرّاس والإضراب عن الطعام، ليخرج السجناء ويحققوا حريتهم.

من هذه الزاوية تضيء القصة جانباً نضالياً بارزاً ومضيئاً. عندما تنجح العملية النضالية، وينخدع الحرّاس نتيجة إشعال النيران في المشاغل والحجرات، مما يمكّن السجناء من الخروج ومهاجمة أعدائهم وفتح بقية الزنازين. لكن الذي يقلل من قيمة القصة عدم منطقية بعض أحداثها، والمبالغة فيها، ثم سيطرة السرد الإخباري عليها، مع أن تجربة السجن هي تجربة داخلية/ نفسية، وتحتاج إلى معالجة من هذه الزاوية»[٢].

وقد صوّر نمر سرحان أطرافاً من ثورة ١٩٣٦، في بعض قصصه من مرحلة الأفق الجديد، كما في قصة (جسر الدوستريه)[٣] التي تضيء مناخ الاحتلال البريطاني، ونشاط العصابات الصهيونية حتى في مهاجمة البريطانيين أحياناً للحصول على مزيد من الامتيازات، وترصد شخصية حارس عربي اسمه (أبو غازي) يستيقظ وعيه إذ يتنبه إلى ما يقوم به من حراسة للممتلكات البريطانية، ويقوم بقتل اثنين من اليهود تسلّلا لتفجير المكان الذي يحرسه.

---

(١) الأفق الجديد، ع ١٣، السنة الأولى، نيسان، ١٩٦٢، ص ٤٢.
(٢) محمد عبيد الله، القصة القصيرة في فلسطين والأردن، ص ٢١٧.
(٣) الأفق الجديد، ع ٦ السنة الأولى، ١٥ كانون الأول، ١٩٦١، ص ٧.

وهناك قصة أخرى لنمر سرحان هي قصة (أولاد بلدنا) [1] تنقل أيضاً أحداثاً مشابهة للقصة السابقة، من خلال شخصية رجل البوليس، الذي يموت في نهاية القصة ميتة راضية، لا يقلقها إلاّ الظلم الذي سيلحق به، إذ لن يدرك أهل بلده ما قام به، بل سيظل متّهماً بالخيانة لعمله في حراسة البريطانيين وممتلكاتهم .

المقاومة بعد الاحتلال

احتلّ القسم الأول من فلسطين عام ١٩٤٨ ، بعدما دخلت الجيوش العربية الحرب دون أن يكون هناك معركة حقيقية، باستثناء بعض البطولات الفردية التي لا يمكن تجاهلها، وهي تمثّل الصدق الفردي في النظر إلى قضية فلسطين بوصفها قضية العرب والمسلمين جميعاً . لكن موازين الحرب لم تكن متقاربة، ولم يكن الاستعداد العربي كافياً أو مقنعاً . وقد حدثت النكبة الجارحة في كل حال، وخلّفت أسئلة حائرة، وضياعاً هائلاً، ومناخات متعددة صور الأدب كثيراً من جوانبها.

وتشكّل هذه المناخات المعتمة بعضاً من الإرهاصات التي شكّلت دوافع المقاومة فيما بعد، وعندما جاء حزيران ١٩٦٧ بلهيبه المدمّر وهزيمته المرّة، تكوّنت طبقات أشد كثافة من الألم والإحباط، ومن رحم ذاك الألم ولدت الروح المقاومة التي سعت لرد الاعتبار للذات المكلومة، عبر اختيار سبيل النضال، وهو السبيل المناقض للهزيمة الذي يحمل وعداً بالنيل من المحتلين ، ومعاقبتهم على ما ارتكبوه من جرائم بحق الإنسان الفلسطيني والعربي.

ونلمس المناخ النفسي المهيىء للمقاومة في قصة (العزاء يسقط عند المفترق) لمحمود الريماوي، فالبطل فيها ليس بطلاً وإنما هو شخصية مهزومة مشروخة:

«*يوماً كنت أجتاز ذلك المفترق .*

لم تكن مدينتي، وكنت مدفوعاً للإقامة فيها .

إنني الرجل الوحيد مع الحزن في غرفتي. فلم أستطع للآن ومن ١٩٤٨ أن ألمس شيئاً واضحاً واحداً ، سوى أني : خطأ» [2]

---

(١) الأفق الجديد ، ع ٢ ، السنة الثانية، كانون الأول، ١٩٦٣ ، ص ٢٧ .

(٢) محمود الريماوي، ضرب بطيء على طبل صغير، ص ١١٩ .

هذه المشاعر المشروخة، التي يتفجّر فيها الحزن الوجودي، والإحساس بانقلاب الموازين، وتدحرج كل ما له صلة بالتماسك والاتزان بعض ما خلّفته الهزائم في الذات العربية الجروحة، وهذا الذي يقوله الرجل هنا، أشبه ما يكون بتلخيص تعبيري لصوت الذات الفلسطينية والعربية بعد جراحاتها المتعددة، إنها ذات جريحة، لا ترى طريقاً ولا مفترقاً، ولا يمنحها الزمن حتى فرصة المراجعة، والتأكد مما حدث، إنها تفقد أبسط شروط التواصل مع الآخرين، دون أن يكون لها ذنب في ذلك، ففي القصة السابقة نفسها تكون لحظة الختام في غير الوقت الملائم أو المنتظر، تماماً كما هي الهزيمة التي تسببت في العذابات كلها.

فالرجل يقول لصاحبه:

« ـ أقول لك شيئاً.

وقفت لحظة، ففعل مثلي، عند ذلك، أضاءت الإشارة بالأحمر، كان كلامي سيصبح بلا معنى، فقد ولّى الأخضر، اليومي، فاستشعرت سقوط العزاء، وذهبت إلى الصمت» [1].

فقد استعار القاص مشهد الإشارات الضوئية ـ الأحمر والأخضر، للتعبير عن الممنوع والمسموح، عن الحياة والموت، عن التواصل والانقطاع، وعندما تهيأ الرجل ليقول لصاحبه شيئاً بدافع التعبير عن العزاء، للذات وللآخر، كان الضوء الأحمر قد أضاء، ليمنع اكتمال الحديث والعزاء، واستمرار التواصل، وليظل الرجل (الفلسطيني) وحده في الحزن، من غير عزاء، ومن غير أخضر يشعره بمعنى الحياة حتى في حدودها الإنسانية البسيطة.

وإذا كانت قصة (محمود الريماوي) قد كشفت عن المناخ النفسي السابق للمقاومة، فإن قصة (الطريق إلى الفرح المسروق) لخليل قنديل [2] تضيء المناخ نفسه أو ما هو قريب منه، لكنها تقرنه صراحة بالمقاومة / البندقية، بوصف هذا التطوّر طبيعياً، متفجراً من رحم الحياة الفلسطينية نفسها، وهو الحل الوحيد للخروج من أسر الذات المعذّبة، المذنبة، تلك الذات التي تحس بأنها (خطأ) منذ عام ١٩٤٨ كما عبّرت قصة محمود الريماوي من قبل.

وتبدو الذاكرة أبرز أبطال هذه القصة، بل والمحرّك الأساسي فيها، مما يؤشّر على أهمية عنصر الاسترجاع واقعاً وفناً في مثل هذه الأحوال المرتبطة بفلسطين، فبطل القصة يتذكّر على

---

(١) المصدر نفسه، ص ١١٩.

(١) خليل قنديل، وشم الحذاء الثقيل، ص ٣٠.

نحو متداخل متقطّع، أحداثاً قريبة وأخرى بعيدة، وبين لحظة وأخرى يؤمئ إلى الواقع الذي يعيشه، والحال الذي آل إليه:

ـ أما حاله فهو الغرق في الكحول، ومحاولة النسيان في المراقص والملاهي، لكن الخمرة بدلاً من أن تنسيه، تفتح بوابة للتذكّر ومراجعة الذات، بل ووضعها في موضع المحاكمة أمام الصور والأحداث المستعادة.

ـ أما الأحوال التي يتذكّرها ويسردها بتقطّع يفرضه شكل السّرد، ومناخاته الضائعة، فتتصل بأزمنة متتابعة:

ـ الزمن الأول: زمن الأرض

وهو زمن الجَد (الماضي) قبل الاحتلال، أو في مراحل تسلله ومحاولاته الأولى، قبل انقضاضه على الأرض والإنسان. وتعود القصة إلى ذلك الماضي البعيد، حيث كان الراوي فتى شقياً، ومعه أخوه محمود، وهناك (زينب) الفتاة التي يحبها ويحاول أن يتشاقى معها عند النبع.. إنه زمن الجد ومعه الفرح والكبرياء، و احترام الأرض.

وتقدّم القصة ذاك الزمن العتيق ليس كما هو بالضبط، وإنما مضافاً إليه الحنين، بفعل الاسترجاع والاستعادة التي تضيف مستلزماتها العاطفية والوجدانية:

«في ذلك الزمن العتيق، زمن العشق الدائم للأشياء، كان وجه جدي يتدفق فرحاً وكبرياء، وكانت طفولتنا الغضة الفرحة تغرق في ذلك البريق المتراقص في عينيه.

كنا نعيش معه الفرح والكبرياء، وكان (محمود) ينام جانبه، يتحدّث وإيّاه عن الأرض والنبعة والبيادر، ولم يكن يغفو ـ محمود ـ إلاّ عندما يغفو جدي، وكنت أنا أراقب كل ذلك بفرح.. كان ما يشدّني فيه ثيابه العتيقة. كنت أتلذذ بشمها عندما كان يعود من الحقل أيام المطر. لحظتها كنت ألتصق فيه وأشمّ رائحة الغبار الممتزجة بالماء في ثيابه.. وبعدها كنت أتلذذ وأنا أضع قدمي الصغيرة داخل حذائه المتشقق الكبير». وشم الحذاء الثقيل، ص ٣٠

هذا هو الزمن الأول ـ زمن العشق الدائم للأشياء ـ لأنه زمن الوطن، قبل احتلاله، إنه ليس زمناً برجوازياً، كما (صوّرته بعض القصص) بل هو زمن مصاحبة الأرض، والالتصاق العفوي بها وبمكوناتها.. ونلاحظ القدر الهائل من التواصل والمحبة، وتماسك الأسرة في

ذلك الزمن، كما تشدنا الروائح التي يستعيدها الراوي، عبر استعادة رائحة الجد/ رائحة الأرض، وهي ذاتها روائح الحياة بالمعنى الفلسطيني في ذلك الزمن، كذلك العبث البريء للطفولة، والتلذذ بمحاولة انتعال حذاء الجد. . وكأنما هي إشارة إلى الرغبة في اتباع خطواته، والسير في طريقه. حتى لو لم يكن الراوي/ الطفل في زمنه البعيد يعي هذه الدلالة الداخلية.

لكن زمن الكبرياء والعشق (زمن الجد والأرض) لا يستمر، بل تصيبه التحوّلات لا من داخله، وإنما من خلال الاحتلال الذي يفسده، دون أن يكون الفلسطيني قد ارتكب إثماً أو اعتدى على أحد، حتى يلقى المصير الذي أصابه بسبب الاحتلال. وكأن القصة تعود إلى مبتدأ الصراع، فتعود للحقبة الهانئة الآمنة التي كان يعيشها الفلسطيني، ثم تفجير ذلك الأمان وتدميره دونما ذنب أو سبب، سوى الاعتداء على إنسانيته وحقوقه ووطنه من المحتل، وهكذا ننتقل عبر ذاكرة الراوي - إلى الزمن الثاني.

- الزمن الثاني: زمن الاحتلال

وفي زمن الاحتلال، يتغيّر الفرح إلى حزن، والكبرياء إلى مهانة، ويغيب التألق من عيني الجد، ثم يحل الزمن الذي حذّر منه (زمن القهر والاندحار) ومما رصدته القصة من هذا الزمن: مقتل الجد المتمسّك بالأرض، وقد رسمت القصة صورته على النحو نفسه الذي تبدو فيه صور الشهداء النبلاء: فلا بد من الابتسامة الساخرة بالموت، أو الفرح بالاستشهاد في سبيل الأرض، وهي صورة تكررت في عَشَرات القصص المماثلة أو المشتقة من المناخ نفسه:

«كان جدي ممدداً على الأرض. . طويلاً . . عيناه مغمضتان، وعلى زوايا شفتيه ابتسامة مريرة». ص ٣٢.

ويستعيد الراوي ما تعرّضت له (زينب) من اغتصاب لا إنساني بفعل أربعة جنود غرباء، فأقدمت على قتل نفسها بالمنجل، تخلّصاً من العار، وانتقاماً من المغتصبين، وقدّمت القصة صورة (زينب) على نحو مؤثر في سبيل إبراز اغتصاب الأرض والعرض، وهما أمران متلازمان في الوعي الفلسطيني، والاعتداء على أحدهما اعتداء على الآخر.

لقد بقرت زينب بطنها، وذهبت خارج الحياة، كي لا تنجب نسلاً مشوّهاً من الغزاة، وكي ترد عن نفسها المهانة عبر الفعل التضحوي النادر، ولذلك لا يبدو ما فعلته انتحاراً، كما يمكن أن يفهمه القارئ البعيد عن الهم الفلسطيني، وعن طبيعة الذات الفلسطينية، فضلاً عما يختزنه هذا الفعل من دلالات رمزية، فإذا كانت زينب قد اختارت أن تكون مواتاً، غير مخصبة، ولا إمكانية لأن تلد من أعدائها ومغتصبيها، فكذلك هي الأرض الفلسطينية أيضاً،

لا تخصب ولا تَغلّ أو تنتج بين يديّ المغتصب المحتلّ. . وفي الفعل اللاإنساني نفسه، فعل الاغتصاب وما استتبعه من مقتل الفتاة، تثوير للآخرين وتحريض على فعل المقاومة، للدفاع عن الذات وعن الكرامة، وبهذا المعنى لم تكن المقاومة الفلسطينية اعتداءً ولا عدواناً على أحد، وإنما هي محض دفاع خالص عن ذات منتهكة مصابة بداء الاحتلال.

ـ الزمن الثالث: زمن الغربة

وهذا هو الزمن البائس الذي يعيشه الراوي، الزمن الأخير الذي يستعيد الزمنين الأولين في ضوء معاناته، وتبدو الصورة على هذا النحو:

«أنا هنا جالس في المشرب مثل قطة هرمة. يجول فيّ الهم، يمر بدورة حادة ومؤذية في أطرافي، أحسّه و أحاول أن لا أتمادى في الشعور به، أتجاوز ذلك في محاولة عقيمة للتطلع إلى الوجه المدوّر لصاحب المشرب، وأتأكد بأن هذا الوجه هو مرآة للتطلع إلى الداخل» ص ٣٥.

وهكذا يبدو المشرب. وتبدو الخمرة خياراً للخروج من حالة الهزيمة والعجز (صورة القطة الهرمة)، لكنها لا تنهض بوظيفتها المأمولة، وإنما تعيد الراوي إلى داخله وإلى ذاكرته المدججة بالهم عبر أزمنة متعددة، وصور متقطّعة لا تكاد تنوء بحملها. . ورغم ما يستشعره الراوي من إحباط و هم، فإنه يبدو مستعداً للتجاوز، حتى لو فشلت محاولاته. في مثل هذه الحالة، تكتسب الخمرة وظيفة مختلفة، محاولة للتطلّع وللنسيان والتجاوز. . لكنها ينبغي أن لا تبلغ بالشخصية إلى الحل المأمول، لأنها ليست السبيل السليم للبحث عن الفرح، وعن تجديد الراهن المهزوم.

أما الداخل/ داخل الشخصية فليس فيه إلاّ الصور التي مرّت معنا، الأخ محمود، الذي تعلّم من الجد وورث ابتسامته المتحدّية، فمضى في طريق المقاومة والثورة، وزينب التي ظلّت تأخذ شكل الدم، تطالب بالثّأر وتذكر بالامتهان. وكذلك صورة الجد التي تغمر الراوي وتظل تتّسع، مرتبطة بروائحها وماضيها البعيد.

وتصل الذاكرة وتداعياتها إلى موت محمود في طريق نضاله حيث يتساءل الراوي:

«كيف دبّت في عروق محمود هذه القوة وهذه الصلابة» ص ٣٨.

وتحمله جملة التداعيات حتى آخر حلقاتها ـ مقتل محمود ـ إلى أفق مختلف يتكشّف عبر صيغ تساؤلية، تشير إلى تغيّر الراوي، وحلول روح جديدة فيه، غير روح الإحباط والهامشية

التي كان يحسّ بها من قبل، وهو يوجّه التساؤلات إلى صورة الجد التي يستعيدها، ويقيم حواره التساؤلي معها، كأنه يعبّر عن ندم ما إزاء ما ضاع من وقت قبل أن يهتدي لسبيله الجديد:

«لماذا لم تقل لي: بأن الحزن لا يقتلع إلاّ ببندقية؟

لِمَ لمْ تقل بأن البندقية وحدها هي خفيرة الفرح» ص ٣٨

وهكذا تكشف القصة عن المعادلة الصعبة في المسيرة الفلسطينية، يظل الفلسطيني حزيناً محبطاً ما دام لم يهتد لطريق المقاومة أو لم يخترها، ففي مثل حاله تكون البندقية حارسة الفرح، إذ تتكثّف فيها دلالات النضال والبذل من أجل الوطن. . إنها السبيل إلى استرداد الحق والدفاع عن الذات، والثأر من المحتل، الذي ارتكب جرائم وآثاماً لا حدود لها. وقد كشفت القصة عن جملة منها. . قبل أن يصل الراوي إلى هذا الحل الذي بزغ من داخله، كما لو كان بفعل «التجارب» والأحداث التي مرّت به. .

ويشتمل القسم الأخير من القصة على تفجّع الراوي على أخيه الذي مات في الزنزانة، بعد أن ضيّقوا عليه وتسببوا في موته، وتخبرنا القصة بأن الراوي سوف يذهب إلى وطنه بتصريح من الأعداء بعد موت أخيه، وتنتهي بتكرار جملة مركزية «الحزن لا يقتلع إلاّ بالبندقية» ترد هذه الجملة على لسان الراوي نفسه في هيئة حكمة عظيمة وصل إليها بنفسه، ثم يضيف:

«أقول هذا وأنا أقف على الجسر، وعيوني ترقب العسكر وهم يفتشون ثيابي،

وجسمي يحوي كل الذين فقدتهم: زينب، وجدي، ومحمود، وأمي. .

وأتطلّع نحو البعيد وأقول بإصرار:

ـ *يجب أن أسترد كل الفرح المسروق»* ص ٤٠

هذه إذن غاية المقاومة، استرداد الفرح المسروق، وليس القتل أو الإيذاء، إنها حل أخير، له أبعاده الإنسانية ومسوّغاته الواقعية والتاريخية. وإذ نصل إلى هذه النهاية، حيث يبدأ زمن المقاومة/ زمن الفرح الجديد، نلتفت إلى أنّ الدائرة اكتملت وإن ظلّت تومئ إلى آفاق بعيدة، اكتملت دلالة أو إيحاء، ولم تكتمل واقعاً، فالمقاومة تحاول أن تستعيد الزمن الفلسطيني/ الزمن الأول الذي كان زمن الفرح والكبرياء، من غير احتلال ولا قتل ولا غربة أو تشريد.

وهكذا تقدّم هذه القصة جملة من المسوّغات الإنسانية للمقاومة، وتقدّم عبر تداعيات الشخصية كشفاً جوانيّاً عن المناخات النفسية التي كانت المقاومة حلاً تلقائياً لها. لقد ولدت المقاومة لاستعادة الفرح، ومن أجل حراسته . . . وليست لأي شيء آخر، يقترب مما فعله الأعداء عندما قتلوا وشرّدوا واغتصبوا . . فارتكبوا جرائمهم دونما تسويغ.

البطل المثالي.. أسطورة البطل

رسمت القصة صورة للبطل/ المقاوم بوصفه نموذجاً أميل إلى الأسطورة، فهو يختلف عن الناس الآخرين، بما تختزنه روحه من قوة جبّارة، ومن شجاعة نادرة، كما أنه يعجز الأعداء ويقهرهم دائماً، ولا تمور في داخله المشاعر العاديّة التي يتمتع بها الآخرون، كالخوف والتردد والحب وغير ذلك من مشاعر بشرية.

وهذا هو النمط الأول الذي رسمته القصة للمقاوم، في مقابل صورة أخرى، إذ يبدو المقاوم إنساناً مرتبطاً بالآخرين وبمشاعرهم، ولا يجرّد من «البشري» لينتقل إلى «الأسطوري»، بل يبدو متصفاً بكل ما يشعر به الناس من مشاعر متضاربة، وسنعرض للنموذج الثاني بعد أن نفرغ من تتبع ملامح الصورة الأولى في عدد من النماذج الممثلة، ويمكن الإشارة إلى أنّ النمط الأول ظلّ شائعاً حتى نهاية عقد السبعينات، عندما تبدّلت الصورة الأولى، أو تمزّقت بفعل ما اشتمل عليه الواقع من هزائم متتالية، حطّمت صورة البطولة النموذجية، فأبعدتها عن الأسطرة، وقرّبتها من الملامح البشرية التي لا يبدو فيها التفرّد سمة وحيدة للبطل.

دائرة الفولاذ: يوسف ضمرة

تقدّم قصة (دائرة الفولاذ) [1] ليوسف ضمرة بطلاً نموذجياً، بكل ما تحمله (النمذجة) من متطلبات، ابتداء من عنوانها الذي يحمل دلالة القوة والمتانة، ومروراً بما يرد فيها من تفاصيل تدل جميعها على البطل المتماسك بإيجابية مفرطة لا تعترف بما هو إنساني، وإنما تجعل البطل أميل إلى الأبطال/ أنصاف الآلهة، كما هو الحال في التراث الإغريقي والعربي قديماً . .

(١) يوسف ضمرة، العربات، ص ٦٣.

وتنتهي القصة أيضاً بما يؤكد الصورة المتينة التي لا يشرخها حتى الموت.

وفي الموقف الأول منها نلتقي بموت (سالم)، وقد أحضر المحتلون جثته، وألقوها في الساحة متوعدين مهددين قبل أن يرحلوا، ويظل بعضهم يجوب الشوارع ويحرس المداخل. و يبدو الحزن على الفقيد/ الشهيد غامراً شاملاً منذ مفتتح القصة:

«مات سالم وطأطأت أشجار اللوز رؤوسها، واتشحت جميع النساء بالسواد»
العربات، ص ٦٣

وقد رسمت القصة ملامحه الأخيرة، وهو ملقى على بلاط الساحة تحت شجرة الدوم العملاقة، بينما كان أخوة (عواد) محملقاً فيه لا يرفع عينيه عنه بتاتاً:

«كان خيط رفيع من الدم يمتد من زاوية فمه اليسرى ليختفي تحت قميصه المتسخ، ووجهه كان صافياً تكلله ابتسامة صغيرة هادئة وحين تقدّم أحدهم ليغلق عينيه أبعده عواد وقال بهدوء:

- إن (سالم) يريد أن يقول شيئاً.

حينها تمتم الكثيرون وتهامسوا بينهم، قالوا إن نوبة هستيريا أصابت (عواد). تقدّم اثنان وحاولا أن ينحياه جانباً، فرفض بعد أن رسم على شفتيه ابتسامة كابتسامة سالم». العربات، ص ٦٤

هكذا يبدو انتقال جمرة النضال والفداء من (سالم) الشهيد إلى (عواد) الشاب الذي أدرك أنه كبر، وآن له أن يبدأ المسيرة من حيث انتهى (سالم).. ولذلك قلّد ابتسامه، وكأنه يستعد للمصير المشابه.. ينتهي لا ميتاً عادياً من غير ابتسامة رضى، وإنما مناضل في طريق الشهادة، التي تصلها النفس برضى وتضحية نادرة.

وفي الموقف الثاني، تسترجع القصة حضور الشهيد، وتأثر (عواد) به في ماضيهما المشترك، حيث تظهر صورة الأم إلى جانب ابنها، وتظهر صورة (سالم) المناضل / الفدائي في البيت في منتصف الليل، هذه الصورة التي يختزنها (عواد) ويحفظها عن ظهر قلب:

«سالم وحده كان يتحرّك أمامه في تلك الأثناء، يدخل البيت عند منتصف الليل وقد علّق بندقيته الصغيرة على كتفه وتدلّت من حزامه العريض بضع قنابل بأحجام وأشكال مختلفة، يجلس قريباً من الباب ويداه تقبضان على بندقيته بعد أن يضعها فوق ركبتيه...، وأمه تصنع له شاياً (بالميرمية الخضراء) يبدو

عليه الارتياح عندما كان يجد (عواد) محدّقاً في أسلحته . . .» ص ٦٤ .

ويستعيد مع هذه الصورة المدججة بالسلاح، وصايا سالم له بعدم الذهاب إلى مصانع (إسرائيل) فالوطني لا يعمل عند اليهود حتى لو مات جوعاً، إنه لا يعترف بحركة الواقع ومستلزماته، ثم يدور الحديث على (راجح) ونعرف من القصة أنه متعاون مع الاحتلال. بينما يومئ سالم إلى قرب مصيره إن لم يكف عن خيانته، فحتى لو كان الابن الوحيد لأهله فإن ذلك ليس مسوّغاً لتركه يضرّ بالآخرين، وخصوصاً المناضلين المدافعين عن أرضهم، هكذا يبدو البطل حاسماً حاداً، فالعالم أبيض أو أسود، ولا شيء بينهما، الحق بيّن والباطل بيّن، أما المشتبهات فلا بدّ من حسمها.

وينتهي موقف الاستعادة بلحظة تلقي (عواد) لخبر موت أخيه، لكنه لم يظهر حزناً ولا ضعفاً، فقد كانت كلمات الشهيد تنقر رأسه، وكان جوابه لأمه إذ فاجأته بالخبر (مات رجلاً) ثم «*تحسس شاربه الصغير بسبابته وإبهامه ثم تمتم بصوت مسموع: نعم كبرت*» ص ٦٦ .

ويبدو الموقف الثالث في القصة قصيراً مكثفاً، فعواد/ البطل الجديد اختفى من القرية، ولم يحضر جنازة أخيه، ليس لأنه لم يحزن لفقده، وإنما لأن الصورة المثالية للبطل يجب أن تنفي عنه معالم الضعف الإنساني، ولذلك ترك الجنازة مخلّفاً أسئلة حائرة: لماذا لم يحضر (عواد)؟ إذ أن اللائق على المستوى الاجتماعي، وضمن طبيعة العادات الفلسطينية أن يكون الأخ هو الأقرب إلى أخيه الميّت، والأهل المقرّبون هم الذين يعتنون بالراحل، ثم يتقبلون العزاء به. لكن (عواد) اختار سبيلاً مثالياً، واستعجل الذهاب إلى الطريق البطولية التي سار فيها أخوه حتى آخرها.

وهذا ما تعلمنا به القصة في موقفها الأخير، لقد اختفى (عواد) ولم يحضر، لأنه ذهب إلى مكان آخر، وكأنه يرى أخاه حياً لا يتقبّل به عزاء بعد أن منح الأرض حياته ودمه.

وتنتهي القصة على النحو الآتي:

> *«عند منتصف الليل جلس (عواد) قريباً من الباب، يقبض على بندقيته الصغيرة، وبثقة بالغة وقد تدلّت من حزامه العريض بضع قنابل بأحجام وأشكال مختلفة، راح يرشف الشاي «بالميرمية الخضراء» وأخذت كلماته تخرج من فمه كالفولاذ ومعجونة بالحزم»* ص ٦٦

وهذه هي الصورة ذاتها التي كان اختزنها لأخيه الراحل، فقد ورث نضاله وصورته المحببة

وملامحها المتحدية القوية في هيئة توالد مستمر للنضال الفلسطيني.

ولو بحثنا عن الملامح الإنسانية للبطل فلن نجدها، فكل ما أسبغته القصة من صفات وما رسمته من صور، يتصل بتعزيز المشهد المثالي لبطل متحدٍّ حازم، لا يعرف الضعف، ولا الحزن، فهو ينتمي لبندقيته برضى وقوّة، ويستشعر لذة النضال، منفصلاً عن مشاعر الضعف الإنسانية، وليس للحب محل في حياته، إذ لا تحضر صورة المرأة باستثناء الأم، التي تحزن وتحمرّ عيناها في وداع الابن الأكبر، لكن ذلك لا يضعف ابنها الآخر، وإنما يزيده تصميماً، ويرد عليها رداً أقرب إلى الجفاف (مات رجلاً)، فلا يحزن ولا يبكي، بل ولا يحضر الجنازة التي تعني الانحناء للموت أو الاعتراف به. كأن ابتسامة (سالم) لم تزل مشرقة، وكأن (عواد) قد حلّ محله، باحتلال مجلسه وموقعه، تسلّم أسلحته وقنابله، وورث روحه المتقدة نضالاً وتضحية.

أزمنة النضال

وتقدّم قصة (جهاد يوقد الشموع في مقام الشيخ مسعود)[1] ليوسف ضمرة أيضاً، صورة البطل الفرد الذي دوّخ المحتلّين من غير أن يتمكّنوا منه، وهي لا تبتعد عن قصتة السابقة (دائرة الفولاذ) في دلالاتها العامة، لكنها تقدّم مثالاً إضافياً للبطولة المتفرّدة، مثلما تربط بين زمنين فلسطينيين شهدا معاناة الاحتلال، مثلما شهدا مقاومة الأبطال:

ـ الزمن الأول: زمن الشيخ مسعود / الجد، أيام الحكم التركي، وهذه الطبقة من القصة تقدّم عبر تقنية التقطيع السينمائي حكاية الشيخ مسعود في نضاله ضد الاحتلال العثماني.

ـ الزمن الثاني: زمن جهاد/ الحفيد، وهو زمن الاحتلال اليهودي المعاصر، والمناضل الجديد يستند إلى إرث مقاوم يتبدّى في الشيخ مسعود. ويكرر الحفيد نضاله في زمن آخر، في مواجهة محتل آخر.. وقد رحل المحتل الأول واندثر، وكذلك سيكون مصير المحتل الجديد.

وتبنَى القصة عبر التبادل بين الزمنين / الحكايتين، لتقديمهما معاً بطريقة فنية تفيد مبكراً من تقنية المشاهد السينمائية، وهي لا تعمد إلى القطع والانتقال بين المشاهد بطريقة عشوائية وإنما وفق نظام جمالي وفني يتيح للقارئ أن يربط بين المشاهد المتبادلة، إذ غالباً ما يكون بينها

---

(١) يوسف ضمرة، نجمة والأشجار، ص ٣٨.

ترابط وثيق، يشي بترابط الحكايتين وبما بينهما من صلات توافقية في المستوى الدلالي.

وتبدأ القصة بمشهد البحث عن (جهاد) من غير فائدة، رغم أن الجنود ـ ومعهم المختار الذي يقوم بوظيفة التعريف بالبيوت، لأنه يعرف القرية وأهلها ـ فتّشوا كل الأماكن المحتملة:

«*كانوا سبعة ثامنهم المختار . . .*

كبيرهم صاحب اللحية القصيرة الحمراء، والعينين الزرقاوين أمر بنسف بيوت ثلاثة فنسفت، وأشار إلى الجنود فاعتقلوا كثيرين لكن (جهاد) ظلّ طليقاً»

نجمة والأشجار، ص٣٨.

ومنذ الجملة الأولى نلاحظ الإدانة الحادة للمختار، وهو شخصية نمطية أدانتها القصة عامة، حتى وإن لم تكن الإدانة المتكررة في محلها دائماً، فنحن يمكن أن نستبطن الجملة الخفية التي تختبئ وراء الجملة الظاهرية، وهي الجملة القرآنية (سبعة وثامنهم كلبهم) وإذا كان التناص ـ مقصوداً أو غير مقصود ـ لا يهدف إلى استبدال الجنود السبعة بأهل الكهف المؤمنين، فإنه وضع المختار في مرتبة (الكلب) المرافق، وإذا كان التناص لا يبدو ماهراً تماماً رغم الجملة المشرقة بسبب التوازي بين السبعة المحتلين والسبعة المحاصرين في الكهف، فإن ذلك يعود إلى تركيز الانتباه على إدانة المختار لموازاته بالكلب، دون أن يعني القاص بقية الإحالات التي يمكن أن تؤديها الجملة، وإنما أراد الدلالة التي أشرنا إليها، والتناص يسيغ قلب الدلالات، ولا يشترط نقل الإحالة كاملة . .

وتتعرّض القرية ـ بحضور المختار ومباركته ـ إلى صنوف من التخريب والاعتداء، وخصوصاً نسف البيوت، وما تعرّضت له شجرة الدوم الضخمة، هذه الشجرة التي زرعها الشيخ مسعود في القرية، وأصبحت رمزاً روحياً يذكرنا بالأشجار المقدسة، ففي ظلهايلتقي الناس من القرية (اسمها الشجرة) والقرى المجاورة، وقد أوحى الشيخ مسعود أن يدفن إلى جانبها، وبنى الأهالي مسجداً صغيراً، فأصبحت الشجرة مركز القرية . . ووفق هذا التوصيف نستشعر ما احتضنته الشجرة من قدسية ومهابة، بارتباطها بنضال الشيخ مسعود ضد الأتراك، وبالمسجد (علاقة مقدّسة) الذي بني قريباً من القبر، فكأنما أصبحت مزاراً لولي صالح يستحق التمجيد والإجلال.

وتنقل لنا القصة القرار الإسرائيلي بقطع الشجرة، لا لأن (جهاد) يختبئ فيها، وإنما أيضاً لما يشتمل عليه هذا الحدث من دلالات، فالعدو يرغب في قتل الحياة الفلسطينية، ومحو

معالمها، وفصل حاضرها عن ماضيها، وتبديد رموز النضال والمقاومة. . هذه الرموز التي تملأ الأرواح بالإيمان المتجدّد برحيل العدو، مهما يكن ظلمه عنيفاً وعدوانه خانقاً.

ويبدو الدفاع عن الشجرة ـ بوصفها رمزاً وحقيقة ـ دفاعاً شاملاً يشارك فيه الرجال والنساء والأطفال، فكأنها الشجرة / الأم، كأنها الحياة ذاتها. ثم تنقلنا القصة إلى الشيخ مسعود فنعرف أنه ليس من هذه القرية وإنما فرّ إليها من مطاردة العثمانيين وهو ويقول:

«يريدونني أن أحمي (الباب الواطي) وهو ينهب الفقراء في عز الظهر، كانوا يسألون عن حنينه إلى قريته، فيقول:

لا فرق بين قرية وأخرى إلاّ في حالة واحدة، حين تكون الأولى مصابة بمضر الترك، والأخرى سليمة» ص ٤٠.

وتظل القصة تسير وفق مبدأ التقطيع الذي يقدّم خطوة في سرد قصة جهاد/ الحاضر، وأخرى تسترجع حكاية الشيخ مسعود صاحب المقام والشجرة. . ولكن المحتلين ينفذون عدوانهم فيقطعون الشّجرة. . ولكن (جهاد) يطمئن (نجمة) ـ وهي المرأة الموازية للأرض ـ أن الجذور ستنبت من جديد، فهم إن قطعوا الجذع فإن الجذور ستنمو بعد وقت.

وتركز القصة على المختار الخائن، بل وتجعل جده خائناً أيضاً عندما أسهم في مقتل الشيخ مسعود غدراً وغيلة فساعد الترك على ابن جلدته، لكن الخائن القديم لقي جزاءه إذ وجد مقتولاً بعد ذلك . . . وكأنها في هذه الإضاءة تقدّم درساً عنيفاً لمن يخونون أوطانهم، وينسلخون عن أهليهم. . .

ورغم قوة الأعداء فإن (جهاد) أشد قوة وذكاء منهم، إذ لم يتمكّنوا منه رغم محاولاتهم ورغم معونات المختار ومتابعاته للتحركّات، ومعرفته الوثيقة بالقرية. .

وتقتل (أم جهاد) في الغارة على القرية، بعد أن واجهت الضابط بجرأة وثقة، وبصقت في وجهه حين لطمها.

«تناول مسدسه وأفرغ في صدرها رصاصتين، فوقعت، ورددت الجبال صوتها، وحلّقت جماعات السنونو فوق الساحة» ص ٤٣.

وتنتهي القصة بمقتل المختار على هيئة مزرية منتهياً إلى مصير جده القديم. أما (جهاد) فيتحول إلى ما يشبه الأسطورة تماماً كما انتهى أمر جده (الشيخ مسعود):

«أقسمت بعض النسوة، أن (جهاد) دخل القرية في الليلة السابقة، وشاهدنه

بالعيون يدخل إلى مقام الشيخ مسعود، يضيئه بالشموع.

الآن بعد أن شاع خبر جهاد في القرى والمدن، التف حوله الكثيرون وأصبحت الجبال تردد صوته. يسألونه عن قريته فيقول:

ـ لا فرق بين قرية وأخرى إلاّ في حالة واحدة، حين تكون الأولى مصابة بالاحتلال والأخرى سليمة» ص ٤٣.

فهو يأخذ صورة البطل الأسطوري الذي يظهر حقيقة بفعل بطولته، أو تخيلاً بفعل صورته الرمزية وحضوره العميق في وجدان الناس.. وهو يتحوّل إلى قائد رمز يتبعه النّاس ويقتدون به. و نضاله ليس محصوراً في قريته وإنما بامتداد الوطن كله، تماماً كما كان جده مسعود... صاحب المقام في قرية الشجرة.. وعند هذا الحد تقيم القصة تطابقاً معلناً بين الأجيال الفلسطينية المتتابعة، في هيئة دورة نضالية متكررة كإيقاع مدو لا يتوقف عن الدوران.

وهكذا يظل جهاد متواصلاً في نضاله، إذ تظل النهاية مفتوحة على هذا البطل المختلف، البطل المثالي الذي لا يقهره عدو ولا تصل إليه يد جبان.

ومع أن القاص قد ملأ القصة بحوادث القتل سواءً في الزمن الأول، زمن الشيخ مسعود ـ أو الزمن الثاني ـ زمن جهاد، فإن الموت يمر عابراً كما لو كان تحية سريعة، ومن بين المقتولين (أم جهاد) التي لم نرَ أثر فقدها ومقتلها في ابنها المناضل. وهذا هو الطبيعي في قصص البطل ـ المثال، فإما أن تسكت القصة، فلا تورد شيئاً يربط بين مثل هذا الحادث وبين المناضل، أو تبرز قوته وجلده وعدم تأثره بالموت، لأن البطل ـ وفق هذه الصورة ـ لا يعرف المشاعر البشرية التي تعتري غيره، وكأنما قدّ من طينة أخرى غير الطينة البشرية. فهو بطل (فَوق بشري) وكل ما يسبغ عليه من صفات، وما يروى عنه من أخبار يؤكّد هذا التفرّد والاختلاف.

عرس الفدائي

وتبدو قصة (العرس)[1] لقاسم توفيق محتفظة بالنموذج المثالي للبطل، في مشهد شبيه بقصص يوسف ضمرة السابقة، وتروى القصة عبر راو مراقب للأحداث، وهو أحد الأطفال أو الفتية الذين تسامعوا بمحمد البطل، فاستعدوا لحضورّ عرسه.

(١) قاسم توفيق، مقدّمات لزمن الحرب، ص ١٣.

وتبدأ القصة بسرد يبرز تفرّد البطل ، وعلو صورته في أعين الآخرين، من الكبار والصغار:

«*في ليلة العرس جاء (محمد) على فرسه البيضاء، وقفنا ننظر إلى صدره المنتصب وهو يدخل بوابة البلدة، كل النساء كن يزغردن، الرصاص كان يلعلع في السماء، اصطف الرجال أمام البيت الكبير، يرقصون ،(محمد) على فرسه، يتهادى مثل الطاووس. . ركضنا خلفه نصفق كنا نتسابق حتى نصير قرب وجهه، على جنبه نام سيف وبيده كانت بندقية*». ص ١٣ .

هكذا يبدو (محمد) ومعه مستلزمات الصورة المثالية: الفرس البيضاء التي تذكر بعهد الأساطير، وصور الفاتحين والمنقذين، وكذا السيف والبندقية، والصدر المنتصب إباءً وبطولة، إنه مثل (الطاووس) ليس غروراً ، وإنما تفرّداً واختلافاً، فالبطل المثالي دائماً يحمل هذه الصورة المختلفة، وهو موضع تقدير الآخرين وإكبارهم ، ونعرف من القصة في مواضع تالية بعض وجوه تفرّده:

- *محمد حارس البلدة وكنا ننام هادئين.*

- *محمد يعرف كل طرق الجنود ويقطعها*. ص (١٣)

وقد كبر الأطفال والأمهات يحكين عن ميلاده (كأن له ميلاداً مختلفاً ككل الأبطال الأسطوريين الذين يتميّزون بالميلاد المختلف) وكذلك عن حياته وعن بطولاته، وكل ذلك جعل صورته أقرب إلى صور الأبطال (فوق البشريين) كما جعل مسيرته حلم الأطفال كما يرد على لسان الراوي:

«*كنا ننام ونحن نحلم أن نذهب في يوم عندما نكبر إلى الجبل لنعيش معه*»ص١٣ .

وتعود القصة عبْر الاسترجاع إلى يوم أن طلب (خديجة) ابنة عمه زوجةٍ له، وأقسم أن يتزوجها في القرية نهاراً، وأن يدعو أهالي كل القرى المجاورة. و هذا لا يخرج عن صفات البطل المثالي، فهو جريء، وقد تدفعه جرأته إلى التهور غير المحسوب بعد أن اشتهر وعلا اسمه، كأنه لا يخشى الأعداء ولا عيونهم.

ونقف مع اليوم الموعود الذي انتظره الناس فيه، كأنه يوم عيد ، لبس فيه الأطفال ملابسهم الجديدة، وظلّ الرجال يراقبون الطريق استعداداً لاستقباله، لكنه لم يأت، عملاً بالحذر. ولا

تنسى القصة شخصية (المختار) التي تكررت في القصص السابقة من النمط البطولي نفسه، وهو في هذه القصة لا يخرج عن وظيفته المألوفة.

فهو متخاذل متعاون مع الأعداء، يحاول أن يفسد العرس، ويدخل الخوف إلى نفس (أبي خديجة)، ويبدو غاضباً حانقاً، يلوح بورقة أخرجها من قنبازه، ولعلها ورقة حكم ضد (محمد) أوطلب استدعاء من الحاكم العسكري، لكن أبا خديجة لم يستجب للمختار وظلّ مصمماً على موقفه، وعندما خرج للرجال المنتظرين أكّد لهم أن (محمد) سيتزوج خديجة وأنهم جميعاً سيكونون شهوداً على عرس ابنته.

وأجّل العرس إلى اليوم التالي لأن العريس لم يأت، وتعيد القصة سرد الموقف الذي ابتدأت به مرة أخرى، ومعلوم أن إعادة السرد دلالة علىَ مركزيته من أجل التشديد عليه، بوصفه حدثاً مركزياً أو مبهراً، والحدث في صورته الثانية يرد محوطاً بالمهابة نفسها التي ورد عليها في مفتتح القصّة:

«*بقينا في الشوارع حتى ساعة الظهر حتى لاح (محمد) من بين الجبال هابطاً ورجاله خلفه صوب القرية، بنادقهم مشرعة. لاح (محمد) فوق فرسه البيضاء، كان حلواً مهيباً، لحقنا به ونحن نغني مع الرجال: عريسنا زين الشباب*».

ثم ترسم القصة ملامح العرس الفلسطيني الذي يبدو مهيباً مجللاً بالفرح، فهو ليس عرساً عادياً، وإنما هو عيد القرية وفرحها بالبطل الذي يحميها. ويبدو (محمد) بجانب عروسه والأغاني والزغاريد تنطلق من النساء، وكذلك أصوات الرصاص. إذ لا بد من إطلاق الرصاص تعبيراً عن الفرح. وهناك الحلوى التي تلقى هنا وهناك ليسعى الأطفال إلى جمعها، فالمناخ مناخ فرح وبهجة.

وتصل القصة بنا إلى الحناء الذي يرتبط بالمناخ القروي الفلسطيني، عندما تحضّر الأم الحناء، وتغرق يديّ العريس به، وهو ما يعرف (بحنّا العريس). وما أن تنتهي من هذا الطقس حتى يفاجأ الحضور بفوهة بندقية تتجه صوب صدر العريس / البطل، ليختلط الدم بالحناء وبالتراب وبثوب خديجة الأبيض، وهكذا يستشهد البطل غدراً لا مواجهة، فهو أقوى من الأعداء، وما كان لهم أن يتمكّنوا منه لولا الغدر والخيانة. وهذه الفكرة كثيراً ما تتردد مع صورة البطل المثالي، إذ قلّما يظفر به الأعداء، فهو المتفرّد ببطولته، وهو الأقدر على المواجهة، لكنه قد ينتهي بسبب خديعة أو خيانة كما هو الحال في هذه القصة.

وأبرز ما يعنينا في هذه القصة معالم الصورة التي رسمتها للمقاوم، فهي تفيض بالصفات المثالية من سائر جوانبها، ولم ترد أية سمة مما يتصف به البشر عادة، من ضعف أو حزن أو ما شابه، وكأن مثل هذا البطل قد تغيّر بفعل تجربة النضال، وأصبح مختلفاً عن الآخرين، له صفاته الخاصة، وله مشاعره البطولية المميزة.

وجه آخر للمقاوم

عرض يوسف ضمرة ـ وهو أحد أبرز القصاصين الذين اهتموا بالهاجس الفلسطيني وكتبوا عنه ـ في شهادة عن تجربته القصصية لتطور مفهوم الالتزام، وما استتبعه من تغيّر في تناول البطل والموضوع القصصي عامة، يقول ضمرة: «كان المفهوم الفج للالتزام مهيمناً تماماً على الكاتب والمتلقي . . . كان على القاص أن يكتب عن الوطن والجماهير والصراع الطبقي والبطل الإيجابي. . كان على أم الشهيد أن تزغرد، وعلى الأب أن يتلقى التهاني، وكانت الإشارة ـ ولو عابرة ـ إلى علاقة المرأة بالرجل مثلاً، أو إلى حالة من الضعف البشري تعني خروجاً على قوانين الأدب الملتزم، وخيانة مطلقة بالمفهوم الأخلاقي الذي كان يتمتع بالسطوة الأقوى . . . كان علينا كجيل (جيل السبعنيات) أن نتبع السابقين، أولئك الذين كان أبطالهم يعبرون النهر كل يوم ويعودون ظافرين، الأبطال الطالعون من أزقة المخيم والحارة الشعبية، ويقودون مسيرتيّ الكفاح المسلح والثورة الاجتماعية»(١).

وينبه ضمرة إلى ملاحظة هامة في هذا السياق، إذ «ينبغي التأكيد على أنّ الأبطال والموضوعات أعلاه يمكن أن تكون أبطالاً وموضوعات قصصية، إذا تعامل معها القاص كبشر لا كأفكار وصور في المخيلة العامة»(٢).

واستناداً إلى ذلك يمكن التمييز بين مستويين، أو نمطين من الأبطال، ليس في مستوى الواقع وإنما في مستوى التعبير القصصي:

أ. البطل الفكرة (البطل المجرّد): وهو البطل الذي لا يهزم، ويأتي مصداقاً لفكرة مسبقة

---

(١) شهادة يوسف ضمرة (بحثاً عن النبع) في كتاب: أفق التحوّلات في القصة القصيرة (شهادات ونصوص)، ص ١٤٠

(٢)المرجع نفسه، ص ١٤١ . وانظر بالمعنى نفسه، شهادة أخرى لضمرة في كتاب: القصة القصيرة في الأردن وموقعها من القصة العربية (أوراق ملتقى عمّان الثقافي الثاني) ص (٣٥٣ـ ٣٥٤).

يريدها القاص ، فهو المظفّر ، البعيد عن الضعف الإنساني ، و عن العلاقات الإنسانية اليومية التي تبدو منافية ـ ضمن هذا السياق ـ لصورة البطل الإيجابي على نحو مطلق ، ولعل النماذج التي عرضناها فيما سبق ، يمكن أن توضح جوانب هذا النمط البطولي . ومن ضمنها بعض قصص يوسف ضمرة الذي كتب قصصاً تهجس بالبطولة بهذا المعنى المطلق ، وهو في شهادته ينتقد ما قام به ومجايلوه من الاستجابة لدعاة الالتزام الحرفي ، الذي لا يترك للفن حريته في تناول الحياة والبشر .

ب . البطل/ الإنسان : أي أن البطل إنسان قبل كل شيء ، وفيه من الاضطراب والتعقيد والمشاعر المتضاربة ، ما يمكن أن يحسّ به أي إنسان ، فهو قد يخاف ، وقد يتردد ، وقد يحب ويبغض إلخ . . لكنه ليس أسطورة ولا مثالاً ، إنه إنسان أولاً وأخيراً .

وهذا هو الوجه الثاني للمقاوم / البطل ، كما تبدى في مجموعة من القصص ذات الصلة بالموضوع الفلسطيني ، إذ تجنّبت تلك القصص الصورة المثالية ، ومالت إلى البطل الإنسان الذي تكون حركته القصصية محكومة بعلاقاته ومشاعره الإنسانية .

شرفة للورد

تبدو قصة (شرفة للورد) ليوسف ضمرة [١] مثالاً ساطعاً للقصة التي قدّمت البطل ـ الإنسان ، أي البطل مقترناً بالحياة اليومية ، غير مفصول عنها في إطار من فكرة البطولة المجرّدة . وتأتي القصة عبر التداعي المركز في جمل قصيرة حادّة ، من خلال ما يشبه الكاميرا التي تنقل الداخل أكثر من الخارج ، مع اقتصاد شديد في الوصف أو في الإخبار عن البطولة . . فالقصة لا تتوقف عند صفات البطلّ ، لا تمجّده كما هو مألوف في قصص المقاومة ، وإنما تقدّمه كما هو متلبساً بلحظات إنسانية عادية مما يمرّ به الإنسان . . أي إنسان .

ومن بين السطور نستطيع أن نستنتج أنه عضو في خليّة نضالية داخل الأرض المحتلة ، وله قيادة توجه إليه الأوامر ، فيصدع بالأمر كما هو الحال عند المناضلين الملتزمين ، كما أنه يتمتع بوعي سياسي ونضالي يضاف إلى نضاله العملي ، وهو مطارد ومطلوب من المحتلين ، وقد أمرته القيادة بالاختباء في بيت محدد منها ، وعليه أن يظل مختفياً إلى أن تأتيه الأوامر (يجب ألاّ تغادر البيت إلاّ بأمر) وهو ملتزم بكل ما يقتضيه هذا الانتماء من لوازم وتوابع .

---

(١) يوسف ضمرة ، ذلك المساء ، ص ٤٢ .

لكن القصة لا تضع حديث النضال في الطبقة الأولى من السّرد، وإنما تنكشف هذه التفاصيل في خلفية القصة، أما المادة الأساسية في السرد فتتناول أمراً آخر، بعيداً عن قصص النضال الصريح، والأعمال المقاومة ضد العدو. . إنها لا تقص حكاية واحدة من العمليات الفدائية، ولا تسرد مواجهته للأعداء أو قيامه بعمل بطولي ضدهم. . كل هذا تركته القصة مما هو مألوف في السرد المقاوم إلى شبكة من المسرودات اليومية، التي تمثّل الوجه الآخر للمناضل، وجهه الإنساني الذي يخفيه قناع البطولة والمقاومة. . . وكأن غايتها أن تقول: إن المقاوم إنسان قبل كل شيء. . وهو في إنسانيته متفرّد أيضاً، ليس في ابتعاده عما هو مألوف من الممارسات اليومية، وإنما في التحاقه بها، وتفاعله معها، ولولا الاحتلال لكان له أن يحب ويلتقي بمن يحب كما هو حال الناس جميعاً.

تروي القصة ببساطة حكاية هذا الشاب المناضل المختبئ وفق أوامر قيادته، وقد وقع في حب فتاة من البيت المجاور عبر الشرفة التي شكّلت فضاء التواصل بينها. وتنفتح القصة على صباح أحد الأيام، حيث ألف التواصل معها بالإشارات والإيماءات في الأيام السابقة. . لكنها فاجأته في الصباح الجديد بملابس الخروج «رفعت حقيبة نسائية بيضاء ولوّحت بها. . دعوة للخروج» ص ٤٢. وقد فوجئ بذلك؛ مع أنه أمر طبيعي أو متوقع، أن يدعو أحدهما الآخر للاقتراب أكثر من مسافة الشرفة، وهنا تبدأ معاناته، إنه لا يستطيع أن يخرج، بسبب واقع الاحتلال، وحقيقته هو كمطارد ومختبئ. وأثناء ذلك تسترجع القصة لحظات هذا الحب وآثاره في كل منهما:

> *«امتلأت شرفتها بأصص الورد، وشفّت روحه بهجة وفرحاً عظيمين. لم يعد معزولاً كما كان يظن. ها إنسان يشاركه الحياة، حتى أنه سرق من نفسه أمنية خاطفة (ليت الأمر يتأخّر هذه المرة)»* ص ٤٣.

هكذا يُصبح البيت الصغير أليفاً، متسعاً، بدلاً من أن يكون بمساحة سجن أو زنزانة لولا امرأة الشرفة، وكأنما أصبحت أفق حريته، ولا تتردد القصة في الكشف عن أمنية مختلفة: رغبته في تأخر الأوامر بمغادرة المخبأ ليجد وقتاً أطول للحب، ولهذه اللحظات الإنسانية التي حرمته حياة النضال منها. .

ويتزامن هذا الاسترجاع مع وقفة الفتاة في الشرفة، تدعوه للخروج باستعجال، دون أن تعلم شيئاً عمّا يمكن أن يمنعه من المغامرة. ويتأمل (شوارع القدس المغسولة بالمطر الآذاري) في إشارة إلى موسم الحب/ الربيع، الذي تطلب فيه الكائنات حبّاً لا سجناً. . إنه إذن صباح يوم

في ربيع القدس، وفتى وفتاة على شرفتين متقابلتين يحاولان الحب، لكن قوة خفية تمنع من استمرار التواصل وبلوغه إلى غايته. إنها الاحتلال الذي يسمع الشاب صوت مجنزراته في الشارع إلى الأسفل من بيت الاختفاء.. كأنما تفتّش عنه وعن أمثاله من الرافضين لقتلة الحب والإنسان.

وتكون لحظات التردد صعبة، إنه يرغب في الخروج معها: «آه، لو يضع يده في يدها ويجوبان الشوارع النظيفة كيفما اتفق»، لكن القرار صعب في مغامرة لم يعتدها، ولا بد من الاحتكام للمنطق في مواجهتها، وفكّر في أن يفهمها بالإشارات لكنه لا يستطيع إلاّ بالكلام، وهذا غير ممكن بين الشرفتين.. وقد خطا خطوة في سبيل المغامرة فارتدى ملابسه بسرعة لكنه بدل أن يخرج إليها عاد إلى التردد، وأشار لها أن تقف، إنه يحتاج وقتاً للتفكير وهي متعجلة للخروج.. ويظل يتأرجح في هذا التردد الصعب، ويستعيد أثناء ذلك لحظات من نضاله العذب، التسلل والاختباء، والانتقال من بيت إلى بيت بسرية، إنه راض عن نفسه فيما مضى، غير نادم على شيء مما فعله أو المهام التي أنجزها بنجاح، لكن الحالَ الآن مختلف، «لكن الآن يعبره شيء خاص، نكهة لو مزجت بالتي اعتادها بعد مهماته الناجحة لكان المزيج فاتناً. دفء امرأة. ذاك رائع» هكذا تكشف القصة عن حالة الخصوصية في الحب، وعن حاجته إلى الدفء كإنسان، إضافة إلى كل ما منحه للقضية العامة، قضية الوطن.. وكأن القصة تحاول أن تقف على نقطة من التوازن، لا يكون فيها تناقض بين العام والخاص، إذ لماذا يكون المناضل دون خصوصيات ودون علاقات حب دافئة؟ هل ينبغي أن يكون بطلاً فقط؟ بطلاً بالمطلق، من غير الدفء الإنساني الأليف الذي يحتاجه الإنسان مهما تكن بطولته وخبرته النضالية.

وقد تحوّل المكان ـ البيت ـ الذي كان في أول السرد أليفاً يتمنّى أن تطول إقامته فيه، تحول من مكان أليف إلى مكان موحش، أو هو (سجنه الأسطوري) لأنه في الحالة الأولى سبيله للتواصل وهو الآن المكان المرتبط بتردده وعدم قدرته على أن يتواصل مع من يحب.

ويستمر التردد بين الخروج المغامر، وضرورة الحذر الشديد، إنه يحبها وقد ألفها، لكنه لا يعرفها جيداً بعد، كما أنه يخاف الأعداء والمتعاونين معهم، فخروجه مقامرة بنضاله وماضيه، وبقاؤه امتناع عما يحب وعما يحقق إنسانيته، خصوصاً أنه أبعد هاجس الشك فيها، وقد حاول أن يشير لها بتأجيل خروجها يوماً آخر، لكنها أبت بشكل قاطع، وأشرت له بما يفيد هبوطها إلى الشارع، وقد فعل هو الأمر نفسه، ولكنه في اللحظة التي هاجمته فيها

أصوات الناس قرب باب البيت، تنبه من جديد إلى خطورة المجازفة، فعاد إلى الغرفة، وتطلع من الشرفة فرآها تتلفت خلفها، تبطئ خطواتها كأنما تنتظره. ومن موضعه يراقبها، ويحدث نفسه:

«أليس طبيعياً أن تكون إلى جوارها الآن، طرح السؤال على نفسه قبل أن تتجاوزها مجنزة هادرة في الشارع».

هكذا تبدو الصورة من الشرفة: الفتاة التي يريد التواصل معها، والمجنزرة التي تمنعه من ذلك، وهو المطارد المختبئ. إنه الاحتلال إذن... وهي آثام أخرى للمحتلين لا يمكن لغير النص المبدع أن يلتقطها ويشكل منها مادته الأساسية، إلى جوانب تناوله للعلامات الكبرى في القضية الفلسطينية، وموضوعاتها الشاسعة.

وتستمر القصة في الكشف عن هذا التأزم، إلى أن تنتهي بصعود الفتاة إلى الحافلة، وهي تحاول أن تتلكأ وتنتظر قدر الإمكان.. وتنتهي على هذا النحو:

«أصابه القهر وهو يراها تصعد في الباص. تمايل جسده في الشرفة وهو يحس بدوار غريب. انطلق الباص بعد لحظات. وداعاً. قالها بأسى في صدره، وهو يعلم بأن ورد الشرفة سوف يذبل بعد أيام، أو ربما يتفتّح على يديّ الأم أو أي شخص آخر إلاّها» ص ٤٥.

لقد سمحت القصّة للبطل أن يحب، ويبني تواصله عبر الشرفة، فنبت الورد، و تحوّل البيت المعزول إلى مكان أليف، لكنها اختارت له الوفاء لحذره، الذي يشكّل جزءاً من تجربته النضالية، وفي هذا أيضاً تفترق قصة البطل المثال عن البطل الإنسان، فالأول قد يقدم على كثير من المغامرات غير المحسوبة، إنه بطل يصل به الأمر حدّ الحمق أحياناً، من باب التحدي غير المدروس، كما فعل بطل قصة (العرس) لقاسم توفيق، عندما أصرّ على الظهور، وعلى إقامة عرسه جهاراً نهاراً في القرية، فكانت نهاية تهوّره يوم عرسه.. وإذا كان قصة (العرس) قد ركّزت على الملامح البطولية في الشخصية مقابل انحسار الصفات الإنسانيّة العادية، فإن قصة (شرفة للورد) قد همّشت معالم البطولة، أي نقلتها من المتن إلى الهامش، ثم وسّعت ما كان يعد هامشاً، بل خارج الهامش ـ ضمن مفهوم البطل النموذجي ـ وجعلت من ذاك الهامش مادة كبرى تنشغل بها، وتبرز في ظلالها ما أصاب الشاب من تأثيرات في حياته اليومية نتيجة لنضاله..

ويبدو بطل (يوسف ضمرة) في هذه القصة من نمط البطل ـ الإنسان في مشاعره وتوتره

وتردده، إنه يحب ويغازل امرأة الشرفة، ولا يقول لنفسه: إن المناضل لا يفعل ذلك. بل يحاول أن يمارس إنسانيته التلقائية فيما يتاح له من وقت، وقد ركّزت القصة باختيارها لزمن سردها لحظة مؤججة بالقلق والاضطراب لإبراز الملامح الإنسانية للبطل، دون أن تفصل هذه الملامح عن مجمل الصراع الذي يعيشه مع الاحتلال، ودون أن تتناسى حقيقته كمطارد ومقاوم. وفي اللحظة الحاسمة جعلته يختار التضحية بحبه، وميوله الإنسانية، ليحرم ذاتها منها ـ رغم تشوّقه إليها ـ من أجل استمرار الالتزام بنضاله. إنه يحب حتى آخر حدود الحب، لكنه لا يقدم على مغامرة يمكن أن تودي به، لأن ذلك يعني حمقاً سياسياً في المناضل. لقد خسر هذا المناضل امرأة الشرفة، لكنه كسبَ فيضاً من المشاعر التي تدله على المدى الإنساني المختزن في وجدانه.. كما أشرت بعمقٍ، وبلغة بعيدة عن الشعار والمباشرة إلى ما هو غير منظور من تأثيرات الاحتلال.. ومن هذه الزاوية يبرز تفردها في تناول قضية المقاومة والتعبير عن ملابسات الموضوع الفلسطيني.

اللاجئون

نتيجة لنكبة فلسطين فقد « تحول (٩٠٠٫٠٠٠) تسعمائة ألف فلسطيني من أصل (١٫٤٠٠٫٠٠٠) مليون وأربعمائة ألف إلى لاجئين»[١] إضافة إلى من شرّدوا وهجّروا في السنوات التالية للنكبة، إذ ظل الهاجس الصهيوني في تفريغ الأرض وتهجير أهلها مستمراً حتى اليوم، «وقد وصل عدد اللاجئين حتى حزيران ١٩٦٢ إلى (١٫١٧٤٫٧٦٠) شخصاً، حسب تقديرات وكالة الغوث الدولية التابعة للأمم المتحدة» [٢].

وهكذا وجد الفلسطينيون أنفسهم أمام واقع جديد بعد الحرب. وقد لجأ العدد الأكبر منهم إلى المناطق العربية المجاورة، وخاصة «إلى الجزء الشرقي من فلسطين الذي عرف فيما بعد (بالضفة الغربية)، ولجأ العدد الآخر إلى منطقة غزة، التي أصبحت فيما بعد تحت الإدارة المصرية (مؤقتاً) وتعرف بقطاع غزة، كما لجأ آخرون إلى الأردن وسوريا ولبنان، بينما لجأ البعض الآخر إلى أبعد من ذلك فوصلوا العراق ومصر وغيرها من البلدان العربية والأجنبية»[٣].

وقد أدّى التهجير في كثير من الأحيان إلى تمزّق الأسرة الواحدة، وتشتتها في بلدان متباعدة، وقد واجه اللاجئون هذه الحياة الجديدة، الممتلئة بالتحوّلات والتقلّبات، وأقاموا أولاً في العراء أو في بعض الكهوف، وقليل منهم وجد بعض المعارف أو المال لتأمين مسكن جديد في بلد جديد. وقد ظهرت (وكالة إغاثة وتشغيل اللاجئين ـ الأنروا) ـ بقرار من هيئة

(١) د. شفيق الغبرا، الفلسطينيون من الاقتلاع إلى المقاومة (كتاب العربي ١٩)، ص ١٢١.
(٢) ابراهيم العابد، دليل القضية الفلسطينية، ص ١٠٦.
(٣) لبيب قدسية، موسوعة المخيمات الفلسطينية، ص ١٣.

الأمم المتحدة في ٨ كانون الأول ١٩٤٩، وقد بدأت الوكالة بتقديم خدماتها للاجئين المنكوبين، ومنذ ذلك الحين تشكّلت ظاهرة المخيّم في الحياة الفلسطينية المعذّبة.

وتطور المخيم بالتدريج من الخيام الداكنة إلى غرف الصفيح الضيّقة، و قد أثبتت وثائق الأمم المتحدة التي أعدتها وكالة الغوث رغبة الغالبية العظمى من اللاجئين في العودة ومما جاء فيها:

«*يعرب اللاجئون عن شعورهم بالمرارة لطول مدة اغترابهم، وهم يشعرون بالغدر الذي حلّ بهم، كما أن سخطهم لا ينصبّ على أولئك الذين يعتبرونهم المسؤولين الرئيسيين عن تشرّدهم فحسب، بل وعلى الأسرة الدولية، التي يعتبرونها مسؤولة عن التقسيم وخسارة وطنهم، وهم يرون في التقسيم جريمة بحق العدالة الطبيعية*»[(١)].

وقد أخذ واقع اللجوء يوزّع آثاره على أجيال النكبة، والأجيال التالية، التي لم تنسَ الأرض، ولم تتخل عن الوطن الذي تحوّل إلى قارة مختزنة في الوجدان، فظل الهاجس الأكبر في حياة الإنسان الفلسطيني، وقد «نقل الفلسطينيون حنينهم للأرض وارتباطهم بها، إلى أطفالهم المولودين في الشتات فنشروا بين الأجيال الصاعدة قصص الحصاد والنبع.. وعلموهم أخبار القرية الأسيرة والبيت المهدوم... هكذا رسمت الذاكرة الأرض الفلسطينية، فبعثتها حيّة، بناسها وعلاقاتها، بأفراحها وأحزانها»[(٢)].

لكن الذاكرة لم تأسر الفلسطيني، ولم تمنعه من التعايش مع واقعه الجديد ومحاورته، ومحاولة تغييره للخروج من واقع البؤس إلى آفاق أفضل:

«*فولدت حياة المخيمات التعيسة حافزاً شديداً لأبناء اللاجئين، ودفعتهم متلهفين لتحصيل العلم، والأب يشقى ويتعب ليعلّم أبناءه، ويرفع من مستواهم الاجتماعي والمعيشي*»[(٣)].

وتتداخل التحولات السابقة مع واقع المجتمع في الأردن، بوصفه أقرب البلدان العربية المجاورة لفلسطين، إنسانياً وجغرافياً، وقد رحل قسم كبير من الفلسطينيين ولجأ إلى الجزء

---

(١) ابراهيم العابد، مرجع سابق، ص ١٥٥.
(٢) شفيق الغبرا، مرجع سابق، ص ١٢٣.
(٣) لبيب قدسية، مرجع سابق، ص ٢٤.

الشرقي من فلسطين أو إلى مناطق مختلفة في الأردن، وظهرت مجموعة من المخيمات التي أضافت تكويناً جديداً في تركيبة المجتمع الأردني، وقد تحوّل أكثر هؤلاء إلى أردنيين يساهمون في سائر وجوه الحياة السياسية والاقتصادية والاجتماعية في الأردن. .

«*فبعد أن كان المجتمع الأردني قبل توحيد الضفتين حوالي ٤٠٠ ألف نسمة في سنة ١٩٥٠ ـ ١٩٥١ تكوّن البداوة نسبة لافتة منه. . أصبح في سنة ١٩٥٢ ـ ١٩٥٣ حول ٤٥٦ر٣٨٥ر١ نسمة ثم آل في أخريات في سنة ١٩٦١ إلى ٠٩٥ر٧٥٢ر١ نسمة*»[١].

وكما يقول د. هاشم ياغي فإن « هذا المجتمع الأردني الجديد لا يستطيع أن ينسى البقعة السليبة، لأن في المجتمع الأردني معيناً ثرّاً لا ينضب من آثار اغتصاب هذه البقعة ومشكلات هذا الاغتصاب، ويتجسّم هذا المعين في مجموعة هائلة من اللاجئين الفلسطينيين تقارب نصف المليون، وتعيش في خيام معيشة كلها مشكلات حادة. . . ومن دخلوا في تكوين المجتمع الأردني الجديد من الطرفين الأردني والفلسطيني يشهدون هذا القسم الهائل من اللاجئين في خيامهم، وهم في مستوى من الحياة لا يفيض إلاّ مشكلات ومآسي وشعوراً حاداً عميقاً بالجور والظلم، وإلاّ نداءً صارخاً مدوّياً بالثأر لكل ما لوث كرامة العربي الحديث»[٢].

وقد جاءت هزيمة حزيران ١٩٦٧، لتؤدي إلى هجرة ثانية و تشرّد مضاعف، إذ نتج عنها تشريد مزيد من الفلسطينيين سمّوا بالنازحين، كما أن بعض اللاجئين ممن هجّروا عن بلادهم عام ١٩٤٨ عاشوا الهجرة الثانية، وتعرّضوا من جديد للمصير نفسه، فهاجروا مرّتين. . وتحوّلوا إلى (لاجئين، نازحين) ليمثلوا وضعاً إنسانياً منكوباً قد تكون مثيلاته من نكبات الشعوب الأخرى قليلة أو نادرة. وكل هذا جعل اللجوء ـ النزوح وما يرتبط بهما من تشرّد وبؤس وتهجير من أبرز ما عاشه الفلسطينيون مما نتج عن أحوال فلسطين ومصيرها العنيف أو قدرها المنكوب. .

واكبت القصة القصيرة الأردنية هذه الأحوال والمصائر، ونستطيع أن نري صوراً شتّى من كتاب اللجوء وحياة المخيم وجوانب من صورة اللاجئ في عشرات القصص، من كتاب عاش

---

(١) هاشم ياغي، القصة القصيرة في فلسطين والأردن، ص ٦٢ (عن ساطع الحصري، حولية الثقافة العربية، السنة الثالثة، ١٩٥٣، ص ٣٣ وكذلك : حولية الثقافة العربية، السنة الرابعة، ١٩٥٤، ص ٤).

(٢) المرجع نفسه، ص ٦٤.

بعضهم اللجوء فعلياً، وآخرون عايشوه عن قرب بفعل إحساس الكاتب بواجبه تجاه فلسطين وقضيتها، فضلاً عمّا وفّرته حياة المخيم من مخزون إنساني خصب وغني، تستطيع الكتابة القصصية أن تستند إليه، وتستمد منه كثيراً من خطوطها ومعالم نسيجها في المستوى الموضوعي والفني.

ما الذي تحتاجه الكتابة القصصية؟ معاناة وتجارب ومشكلات، أم صوراً إنسانية وعلاقات معقّدة متطورة، أم أحلاماً وكوابيس وحوارات متأزمة. . . لقد كان كل هذا وأضرابه موجوداً في حياة اللاجئ وفي المخيم خاصّة، حياة جديدة فيها مئات الأحوال والظواهر الجديدة التي شكّلت حافزاً وتحدّياً للكتابة القصصية، التي سعت للإفادة من هذه المكونات وتحويلها من واقعها الإنساني المتفجّر إلى واقع فني خالد، قبل أن يمضي بها الزمن فتتحول إلى موات وذكريات بعيدة.

وقد تابعت القصة حركة اللاجئين منذ ابتدائها في عام ١٩٤٨ عام النكبة الأولى، كما يتضح لنا في عدد من قصص محمود سيف الدين الإيراني، وعيسى الناعوري، وأمين فارس ملحس، وأحمد العناني وغيرهم ممن واكبوا الموجة الأولى من اللاجئين. وقد تبع هؤلاء من جاء بعدهم من القصاصين من أبناء جيل (الأفق الجديد) في الستينات، وظلّت حياة اللجوء والمخيم موضوعاً مركزياً في قصص: أحمد عودة، ومحمود الريماوي، وإبراهيم العبسي وخليل قنديل ويوسف ضمرة وقاسم توفيق وغيرهم ممن ظهروا في السبعينات وبداية الثمانينات.

وقد خفتت ظاهرة قصة المخيم/ اللاجئ مع تراجع الاهتمام بالهاجس الفلسطيني والهواجس الكبرى عامة في التسعينات، حيث انكسر الصوت العام في القصة لصالح الصوت الذاتي المختنق، الذي لا يعبّر عن تحوّل منكسر فقط، وإنما عن هزيمة أو نكبة أخرى في الفن القصصي، على مستوى الموضوع والفنّ معاً.

وسنحاول في الصفحات التالية متابعة مجموعة من الصور الممثلة لحضور صورة اللاجئين وتحوّلات المخيم في عدد من القصص الممثلة.

واكب محمود سيف الدين الإيراني وعيسى الناعوري النكبة وما تبعها من اللجوء والتشرّد، ومن المفارقات الدالة أن الناعوري الذي ينتمي إلى عائلة (الدبابنة) في شرق الأردن، قد عاش حدث النكبة فعلاً، إذ كان مقيماً في القدس قبل عام ١٩٤٨، فخرج إلى شرق الأردن (لاجئاً) بعد أن أصابه بعض ما مني به عرب فلسطين من مصاب أليم. . أما الإيراني (من يافا أصلاً) فكان قد رحل مختاراً إلى شرق الأردن منذ عام ١٩٤٢، وحدثت النكبة بعد ذلك بستة أعوام قبل أن يعود إلى موطنه، وهذا الحال يضيء طبيعة الصلات بين شرقيّ النهر وغربيّه قبل مشكلات فلسطين الجسام، وقبل الهجرة الإجبارية التي أدّت إلى تصاعد مشكلة اللاجئين.

وفي (قصة لم تتم) [1] يقف الإيراني مع اللاجئين المشرّدين، في مجموعته الثانية (مع الناس، ١٩٥٦)، وقد وضع الكاتب مقدّمة للقصة خلافاً للمألوف في القصص القصيرة، وعلى غير عادة الإيراني نفسه، إذ من النادر أن يضع مثل هذه المقدّمة لقصة واحدة، وفحوى التقديم شبه اعتذار من الكاتب لغياب النهاية من القصة خلافاً لما يتوقعه القارئ (قبل أن يصبح غياب النهاية - فيما بعد - أمراً مألوفاً) ويخاطب القارئ بعد أن يتذرّع بعجز (المبدع الصغير / الكاتب) حيال (المبدع الأعظم/ الخالق) قائلاً:

« . . إليك - بعدُ - هذا المقطع من القصة التي لم تتم. . وإن كنت تحب النهايات والخواتيم. . فضع لها - أنت - الخاتمة التي تريد . . إن استطعت وطاوعك الخيال. . وكانت لها نهاية تعرف . . » . (١/١٥٣).

وتأتي القصة على لسان سارد متكلّم هو رب الأسرة التي عانت من التشرّد واللجوء، ونعرف من سطورها الأخيرة أنه يقص حكايته من إحدى خيام اللجوء التي آل أمره إليها أخيراً. وتبدو القصة مشوشة مضطربة من كل جانب، ولا يعيبها غياب النهاية وحده، كما ظنّ الكاتب في مقدّمته القصيرة، ولكنها تنقل لنا باضطرابها ذاك صورة حميمة صادقة من أدب اللجوء في خطواته وأيامه الأولى، فالراوي مشوش، لا يملك من أمره شيئاً ولا يكاد يستوعب الأحداث والتحوّلات المتسارعة التي تعصف به وبمن حوله، والكاتب أيضاً - بوصفه

---

(١) قصة لم تتم، الأعمال الأدبية الكاملة ١/ ١٥٣

مبدعاً للعالم القصصي - لم يتح له الوقت الكافي لاستيعاب الحدث واستبطانه بعمق، ولذلك بدا السرد الإخباري مفككاً غائم الرؤية، ينطق بشواهد التشرّد وصوره، كما هي، حادةً حارة، من غير تنظيم ولا تعميق.

وتبدأ القصة بخطاب الراوي مباشرة:

«. . وأنا اليوم مشرّد، بل نحن اليوم مشرّدون: أمي العجوز، وزوجي الشابه وأطفالي الثلاثة. لقد أقمنا في السلط، هذه المدينة الصغيرة، القديمة من مدن الأردن، إن فيها خمسة عشر ألف لاجئ ومشرّد أو يزيدون، من كان يتصوّر أن تتسع السلط لهذا العدد الضخم! لكأنها - وغيرها من المدن - كن مدخرات لمثل هذه النازلة! منذ أيام فقط بدأت أفهم معنى هذه الكلمة البسيطة الصغيرة. . . (مشرّدون) تزم الشفاه زمّاً إذ تنطق بها، وإذ ترسلها أرسالاً، ليّناً، مهموساً في أغلب الأحيان. .».

ويواصل الراوي كلامه بالنبرة نفسها، ويطفح الألم وتفيض العواطف المتألمة بوضوح، أكثر من أي مكوّن آخر، مع التفات إلى ما حدث، دون ضبط للحوادث ولانثيالات الذاكرة، فهي تفيض بالألم وحده، وعندما يحاول الراوي قراءة ما حدث لا يجد القارئ إلاّ رؤية مشوشة تميل إلى جلد الذات وتعذيبها أكثر من أي شيء، مما هو مألوف في أدب الهزيمة، وترد هذه المراجعة في قالب أميل إلى التحليل المقالي الساذج من الاستبطان السردي الناضج، ويومئ فيها الراوي إلى برجوازية ما قبل الحرب، والترف الذي استسلمت إليه النفوس فأوهنها، ثم يعرض لقيمة الوطن التي لا توازيها كنوز العالم، في سرد إخباري يرسم للاجئ صورة الثري المترف قبل النكبة، ويعطيه صورة برجوازية تستقيم مع المنطلق الرومانسي/ العاطفي في القصة كلها، رغم كل البذور الواقعية التي لم تحسن القصة استثمارها.

وترد صورة اللجوء مرة أخرى بعد استعادة الماضي، في هيئة دفق قوي غامر، يريد أن يقول كل شيء دفعة واحدة، ولذلك يضعف عنصر السرد، وتتراجع الجماليات القصصية المحتملة لتميل الصياغة إلى شبه مقالة قصصية إخبارية، تفتقد للنسيج القصصي المتماسك، ومع ذلك فإنها توثق لنا ما استجد من قضايا و أحداث، يقول الراوي في ختام القصة:

«لقد أوجدوا لنا قضية جديدة. . هي قضية اللاجئين ومشكلات جديدة هي مشكلة الخبز، ومشكلة العمل، ومشكلة المأوى، وحمّلونا بطاقات وعلّمونا

كيف نستجدي ونقف في صفوف طويلة ، لكي نحصل على الفتات . . وننسى أنه كان لنا وطن وكانت لنا بلاد ، وأسكنونا خياماً . . وتولّدت لنا من هذه الخيام مشكلات في الأخلاق والسلوك والمعيشة ، وعلى الأيام أيضاً انحطّت آدميتنا وأخذ ينمو منا ـ جيل ولد في الخيام ، وتربى في أزقة البؤس وترعرع في أكناف الجريمة والعوز والجهل . . إن الحقيقة الواضحة جداً هي أننا أضعنا وطناً . . وأرادوا من ثمّ أن يصبح همنا ـ كل همّنا ـ الحصول على الرغيف . . الأسود . . ولا شيء . . غير هذا على الإطلاق .

وفي ناحيتي من خيمتي ـ فلم تبق لي نعمة الانزواء في ركن غرفتي المعتمة العارية في السلط ـ أبث هذه الصفحات أشجان روحي وألعن الدنيا ، وأبصق في وجه الحياة» . (١/١٥٧) .

ومن خلال هذا المقتبس نستطيع أن نتبيّن جملة من الأمور والملاحظ :

ـ تبدو الصدمة واضحة ، وكذلك مشاعر النقمة واسوداد الرؤية ، فكل ما في الواقع الجديد مؤلم على كل الصعد ، ولا تبدو أية نقطة بيضاء أو نافذة ممكنة في ظل هذا الاسوداد . . . ولذلك غابت النهاية التي يعبر غيابها في ضوء قراءتنا للقصة ـ عن غياب الرؤية نفسها ، وحلول هذا القدر من العذاب واليأس المحبط بسبب ما يفيض به الواقع الجديد من مشكلات .

ـ مال هذا الجزء من القصة وأجزاء أخرى إلى الالتباس بين صوت الراوي وصوت الكاتب الذي لم يختف تماماً ، وإنما وجد الفرصة سانحة لشيء من التحليل ـ غير المعمّق ـ ودسّه على لسان الراوي فيَ شبه مقالة ، تحاول أن تعدّد مشكلات اللاجئين وأبنائهم في حياة الخيام .

ـ تبدو هذه المحاولة القصصية أقرب إلى زفرة عاطفية متألمة ، أو كما ورد على لسان الراوي «أبثّ هذه الصفحات أشجان روحي» . وهي لا تجاوز هذه الغاية العاطفية ، إنها شجن متواصل مكرر ، من غير أن يتحولّ إلى شجن منتج للإبداع ، بمعنى أن يصبح شجناً إنسانياً ضمن صيغة جمالية مستقرة ، ولعل غياب التوازن الفني ناتج عن طبيعة الرؤية المصدومة بما حدث ، إذ بوغتت بما لا حول لها أمامه ، فضلاً عن حاجة الأدب الطبيعية لاختمار الموضوعات مدة كافية من الزمن ، قبل أن تتحولّ إلى صيغتها الفنيّة المرْضية ، وهو ما لم يتوفر لهذه النصوص المبكّرة ، ولذلك فحسبُها هذا التعبير الحار الدافق عن بواكير التشرّد واللجوء .

ولم يجاوز الناعوري هذه الصورة العاطفية التي تفيض بالرومانسية على مستوى الرؤية

والتعبير، فلا بد أن يكون اللاجئ ـ فيما مضى ـ ثرياً مترفاً أو أنه عاش ـ في الأقل ـ معيشة راضية، حولها اللجوء إلى جحيم وبؤس، وعلى سبيل المثال فإن (عادل) بطل قصة (بائع الصحف) (١):

«لاجئ لا يتجاوز الثانية عشرة من العمر، وهو قروي من بيت دجن القرية من يافا. كان هناك يعيش مع ذويه في بحبوبة ويسر، وكان لأبيه بيارة يوفّر دخلها للأسرة حياة راضية. ولكن الأيام لم تبق على صفاء هذه الأسرة، فقد اضطرت إلى الهرب إلى اللد بعد أن سقطت يافا في أيدي اليهود، ثم لمّا سقطت اللد أيضاً، خرجت الأسرة مذعورة، لا تملك شيئاً إلاّ الأمل في أن تعود يوماً إلى بيتها وبيارتها. . .»

ويجعل الكاتب حياة الأسرة الجديدة في أحد المخيمات في عمّان مع كثير من الأسر المشرّدة، كما يسند للطفل عملاً ـ في (بيع الصحف) ـ تستعين به الأسرة في معيشتها الصعبة، فالأب دون عمل، يعيل أسرته من القروش القليلة التي يجمعها ابنه ومن الإحسان الذي يناله مع بقية سكان المخيم. والعمل الذي اختارته القصة للطفل يتيح الفرصة للراوي البرجوازي أن يتصل بالطفل، ويتعرّف إلى قصّته، فيتعطّف عليه بحذاء مستخدم بمناسبة العيد بعدما عرف من قدميه الحافيتين ومن كلامه أنه يجمع بعض القروش لتحصيل ثمن الحذاء.. ويعبّر الراوي عن فرحته بما فعل، بعد أن لاحظ السعادة الغامرة التي أصابت الطفل اللاجئ:

«أما أنا فقد شعرت بأن في قلبي عيداً جميلاً، فلقد جعلت إنساناً محروماً يشعر بدفء السعادة في ذلك الصباح، وأحسست أن الحذاء الذي ألبسته لعادل اللاجئ، إنما ألبسته للصبي الحافي الذي كنته في القرية يوماً ما».

وهذا الراوي أميل أن يكون صوت الكاتب نفسه، سواء بما كشفت عنه القصة من تفاصيل أقرب إلى السيرة الذاتية للناعوري التي رواها في كتابه (الشريط الأسود)، أو الكنية (أبو سمير)، وهي كنية الناعوري نفسه.

وما يعنينا في هذا المقام هذه الصورة العاطفية للاجئ، وما تدل عليه الصورة من بؤس وحرمان وافتقاد للطفولة السليمة، عبر العمل المبكّر والدوران على البيوت والشوارع، والابتعاد عن المدرسة لكسب العيش، وغير ذلك مما ورد عند الإيراني من قبل.

(١) عيسى الناعوري، طريق الشوك، ص ١٤.

ولا نريد أن نفيض في تكرار المشابه بين قصّتي الإيراني والناعوري، فهما مكتوبتان في زمن متقارب مواكب لبداية تشكّل المخيمات وحياة اللجوء، وكلاهما تنطق بالصورة العاطفية والرؤية الرومانسية للحدث الفلسطيني، مع الإبقاء على السرد الإخباري الخارجي الذي فوّت فرصة الانغماس في صميم الواقع المتكوّن آنذاك.

وما يمكن أن نذكره من حسنات لمثل هذه القصص، لا يتجاوز كثيراً حسن النية والمقصد، وسبق المحاولة المبكّرة للتعبير عن أحداث كبرى أثرت أيّما تأثير في حياة الأمة كلها، فضلاً عن قيمتها التاريخية والتوثيقية التي يحدّ منها التعبير الرومانسي، لأنه يركّز على الجانب العاطفي، وينطلق من زاوية محدودة في النظر، فيجعل الحياة الفلسطينية حياة أميل إلى البرجوازية ـ قبل النكبة ـ فكأن القصة المكتوبة في ضوء هذه الرؤية تعبير عن طبقة بعينها، بما يشتمل عليه هذا التعبير من اعتذار أو محاولة تكفير عن مسؤولية هذه الطبقة عن ضياع فلسطين بوصف أبنائها هم أنفسهم قادة المجتمع في حقبة ما قبل النكبة، ولم تكن الحرب بعيدة عن مسؤوليتهم إلى جانب أسباب أخرى كثيرة [1].

التعبير الواقعي

وقد عاد الإيراني إلى موضوع اللجوء نفسه في قصة (أقوى من الموت) [2] في مجموعته (ما أقل الثمن، ١٩٦٢)، وبين القصتين (قصة لم تتم، أقوى من الموت) مشابه كثيرة، فكلا اللاجئين قدم من يافا، ولجأ إلى السلط مع خمسة عشر ألف لاجئ، فكأن الثانية صياغة متجدّدة للأولى بعدما مرّ زمن كاف على القصة التي لم تتم فظلّت معلّقة مشوشة، لا يقوى الخيال على استئنافها وإتمامها، ولكن الفرق كبير بين الاثنتين، فقصة (أقوى من الموت) تمتاز بتعبير قصصي ناهض، ورؤية متقدّمة متوازنة، وتبدو الصياغة القصصية أشد تماسكاً وانضباطاً عوضاً عن الاضطراب والعاطفية الساذجة في القصة الأولى المواكبة للجوء..

ومعنى هذا أن مرور الزمن، ومعايشة اللجوء، شكّلا فرصة للكاتب نفسه ليقرأ ما حدث وليألف الصدمة فيتمكّن من صياغتها في قالب قصصي ملائم، دون أن تغلبه العاطفة، وتخلخل الرومانسية الخلّبية جوانب نصه القصصي. فأول ما يواجهنا في القصة الثانية أنها

---

(١) لاستجلاء هذه النقطة، انظر: محمد عبيد الله، القصة القصيرة في فلسطين والاردن، ص ٢٢٤ وما بعدها.
(٢) الإيراني، الأعمال الأدبية الكاملة، ١/ ٤٤٧.

أقرب إلى التعبير القصصي الواقعي إذا تجاوزنا الفقرة الأولى التي تشتمل على أوصاف نمطية طالما تكررت في قصص الإيراني بدافع الحنين الغامر إلى موطنه، وهو حنين مسوّغ إذا بقي في حدوده الملائمة، دون أن يفيض فيغلب على العناصر كلّها، وتبدأ القصة بهذه الصورة الوصفية المكبّرة بفعل الحنين:

«*هو من يافا، من البلد الذي يحمل شجره كرات الذهب ملء الراحتين، ملء العين، ملء القلب. من البلد الذي تنبثق من أحشاء أرضه السخية قطوف أثمن من الجواهر، وأجمل من لآلئ العالم*».

ولكنه يتجاوز هذا الفيض العاطفي ليتحول إلى اللاجئ الذي وصل إلى السلط، ثم استقر آخر الأمر في القدس:

«*ربما أراد - في قرارة نفسه - أن يحس أنه لم يغادر أرضه، وهو قريب من بلده يافا، فتعاونت الظروف وإرادته الخفية لكي يستقر آخر الأمر، وأصبحت له بطاقة ذات أرقام ومربعات صغيرة يستجدي بها - لنفسه ولأولاده وزوجته - دقيقاً أسود وتمراً وفولاً وعدساً - شيء يطلع الروح. قالها لزوجته وفي حلقه غصّة كبيرة*».

فنلاحظ هنا هذه النفحات الواقعية من خلال تغلّب إرادته رغم كل الشقاء والفقر، ونجد القصة تتيح مجالاً لوصف بطاقة المؤن التي أصبحت من لوازم واقع اللاجئين وقصصهم، وهو لا يكتفي بذكرها، وإنما يصفها وصفاً واقعياً يتبعه تفصيل ما تقدّمه من معونات، ويختصر في دلالة الفعل (يستجدي) مدى رؤيوياً ممتداً من غير حاجة للتفصيل النائح الذي ألفناه في القصص المبكّرة.

هكذا يخفف التعبير الواقعي من الحمولة العاطفية الفائضة مما يتيح مجالاً للاقتراب من معالم الواقع الجديد، الممتلئ بالمكونات الواقعية التي أفادت منها القصة، عندما تابعت الأعمال المتبدّلة للاجئ في سبيل كسب العيش، ولهذا دلالة إيجابية، فحياته رغم كل ما صاحبها من مآس لم تتعطّل، فها هو ينتقل من عمل إلى آخر بحثاً عن الاستقرار، وعن لقمة العيش، ورغم أن القصة تخبرنا أن واحداً من أوّلاده مات من المرض والجوع إلاّ أنّ هذا الحدث المؤلم لم يكسره، بل زاده إصراراً على الحياة، وفتح وعيه على الواقع القاسي، ليتساءل «لماذا يموت أطفاله، ولماذا هم حفاة عراة؟ أولاده وأولاد غيره وغيره يملأون الدروب والأزقة، حفاة عراة يلتهمهم الموت.. أليس لهذا الليل من آخر؟».

وتنبثق الرؤية واضحة ساطعة مع صراخ الوليد الجديد الذي سمعه «قوياً عالياً منذراً . . الحياة أقوى من اليأس ، أقوى من الموت ، لا ريب في هذا مطلقاً» .

فهذه الرؤية المتفائلة ، المنتبهة إلى دبيب الحياة وتجددها ـ رغم الحياة اللاجئة البائسة ـ هي الجديد في هذه القصة ، وهي النهاية التي كانت غائبة في (قصة لم تتم) ، وبدلاً من أن يحمله الألم والموت على الانكسار واليأس ، وجد نفسه تستفيق مع صرخة الوليد ، ليتجدّد فيها العزم على مناهضة الواقع المختل ومواجهته بقوة ، وتنتهي القصة بهذا التجدد ، وما يحمله من يقظة ووعي بالطبيعة المتغيّرة المتحرّكة في الحياة ، وتحوّلها بين ثنائياتها المتعارضة :

«استفاق شيء في صدره ، ووجد نفسه قادراً على التفكير ووجد غيره . . وغيره . . يفكرون أيضاً ولا يبكون ، وأحسّ أنه قوي ، بل جبار ، رغم الفقر والمرض والهزال . . أحسّ أنه قوي كهذا الوليد الذي ملأ الدنيا صراخاً . . وخيّل إليه أنه كان يجب أن ينصهر في بوتقة الألم ، لكي يولد من جديد ، لكي ينهض هو والآخرون من بين الأنقاض ، وقد صمّموا أن يعملوا ليضعوا حدّاً لهذا الليل الطويل » الأعمال الكاملة ١ / ٤٤٩ .

وإذا كان الكاتب في قصته الأولى (قصة لم تتم) قد رأى جانباً واحداً شديد السواد تبدّى في صورة اللاجئ/ الراوي وهو لا يكاد يرى نهاية للتعاسة المفاجئة ، فإنه قد أرانا الموت والحياة في قصته الثانية ، مثلما حملته الرؤية الجديدة إلى شيء من انتباهة الوعي ويقظته في الابتعاد عن اليأس رغم كل ما يحيط بحياة اللاجئ من منغصّات ، فرأى الحياة تولد من جديد ، وقدّم بطل القصة وراويها وهو يستمع لصوت داخلي هو تلك الطاقة الدفينة الحيويّة التي يواجه بها الإنسان ما يجابهه من صعاب ومصائب . . . وإذا كان صوت الوليد محض إشارة رمزية لولادة الحياة ، فإنه أيضاً جرس التنبيه الذي أيقظ الصوت الداخلي ، وفتح المجرى أمامه لينهض قوياً مجلجلاً ، لا في نفس الراوي وحده ، وإنما في (غيره وغيره) فجعل الاستفاقة جماعية عامة ، لا تتوقف عند فرد واحد .

وقد عدّ أستاذنا هاشم ياغي هذه القصة من القصص التي خانها الجمال في مجموعة الإيراني (ما أقل الثمن) وقال فيها قولاً قاسياً « جاءت أقرب إلى الخاطرة منها إلى القصة ، والجانب الوصفي المسطّح غالب عليها بلا تبرير ولا ترابط حتى في أجزاء الخاطرة . . وجاءت النتيجة في الخاطرة مفروضة في شيء من الابتسار من المؤلف ، فالاستجابة الطبيعية لموت

الولد تغلب عليها أن تكون على شاكلة غير هذه الشاكلة التي انتهت بها هذه الخاطرة والتي توهم بالقوة مع أنها في الواقع ليست إلاّ استكانة وضعفاً»[١].

ولكن قراءة القصة في ضوء الجوانب التي برزت بمقارنتها مع قصة سابقة للكاتب نفسه تفرض تقويماً أقل قسوة، أما المشكلات التي أشار إليها د. ياغي كخفوت السرد القصصي لصالح سمات الخاطرة، فلعلّها أنسب لوصف القصة الأولى أكثر من هذه القصة، التي يمكن أن نعدّها من القصص المبكّر الذي حاول التمرّد على واقع اللاجئين، وتجاوز الصدمة الأولى إلى طبيعة الحياة المتجدّدة.

واقعية أمين ملحس

تقدّم بعض قصص أمين ملحس صوراً واقعية لحياة اللجوء، متجاوزة أطياف التناول الرومانسي، إلى بدايات التناول الواقعي الذي يتجاسر في التفاعل مع الواقع الجديد، وتؤصّل خيوطه ومكوّناته الجديدة. وما يميّز رؤية ملحس الواقعية تأثرها بالواقعية الاشتراكية خاصة، وبوضوح بعض الأبعاد الطبقية فيها، وعوضاً عن تمجيد البرجوازية في الأدب الرومانسي المعبّر عنها، يقدّم ملحس نقداً قاسياً لهذه الطبقة من زوايا أخر تتصل بموقفها اللامبالي واللاإنساني من مشكلة اللاجئين.

وفي قصته المعنونة بـ(طريد) من مجموعة (أبو مصطف وقصص أخرى)[٢] تنفتح القصة على الفتى (خليل) خارجاً من الخيمة المهلهلة ليضرب في شوارع العاصمية العاتية، يتردد في سمعه صراخ أبيه الغاضب المجلجل، ومع هذا الصراخ تنفتح ذاكرة الفتى ليستعيد بعضاً مما حدث، في القريب أو البعيد مما عاشه مع أسرته من تحوّلات نتجت عن تهجيرهم من الوطن.

ويبدو تركيز القصّة جلياً على صور الطفولة المعذّبة أكثر من غيرها، لأنها تستجلب تأثيراً بالغاً أعمق من صور الكبار وأقاصيصهم، بل إن صور الكبار ترد في ثنايا الصور الطفولية، كخلفية معذّبة لها، فالأب في قصة (طريد) قد تبدّل عن طبيعته فأصبح دائم الغضب والحنق، إنه ليس متزناً ولا مستقراً، وتفسّر القصة هذا الاختلال استناداً إلى واقع اللجوء نفسه، فقد زلزل اللجوء نفسية الرجل وهزّها هزاً عنيفاً حتى أخرجها عن طبيعتها الهادئة، فمضى يهدد

---

(١) هاشم ياغي، القصة القصيرة في فلسطين والأردن، ص ٢٠٨.

(٢) أمين ملحس، أبو مصطف وقصص أخرى، ص ٥٧.

زوجته، ويصرخ في أطفاله، بل يصل به الأمر حدّ التهديد بذبحهم كصورة أعلى لفقدان الاتزان وللاضطراب الذي يصل إلى درجة العدوانية والإيذاء.

وأمام اختلال الأب تبدو الأم أكثر استقراراً وتفهّماً، بل إنها تستوعب ذلك الاضطراب حين تبث همها لابنها (خليل)، فتقول له:

«أبوك معذور يا خليل فقد ضاق ذرعاً بالتعطّل عن العمل، ولا يجد منفذاً يفرج به عن كربه إلاّ هذه الفورات العصبية.. وعليّ أن أتحمل وأصبر حتى تكبر أنت..» ص ٦٠.

وهكذا يكبر (خليل) بسرعة رغم سنوات عمره القليلة، يكبر بما يلقى عليه من هموم ومسؤوليات، وما تبثه أمه في سمعه ووعيه، فيجاوز طفولته وينقطع مضطراً عن مدرسته بحثاً عن عمل يوفّر لقمة العيش للأسرة اللاجئة الجائعة، ويحاول أن يتعلّم أية (صنعة) بتوجيه من أمه التي تدور به على أصحاب الصنائع وأرباب الحرف، من غير فائدة، فيتحوّل الفتى إلى التسوّل وطلب العطاء، مع ما يصاحب ذلك من مهانة وإيذاء نفسي وجسدي من الآخرين في الشوارع والمحلات التي يتوجه إلى أصحابها بطلب الإحسان.

وترسم القصة صورة واقعية مؤثرة، لا بلغتها العاطفية، وإنما بما تتركه المواقف الواقعية من تأثيرات بليغة، حين تتابع الطفل وهو يتوه في شوارع العاصمة ضائعاً ذاهلاً، يتعرّض لصفعات مؤلمة من أحد السائقين، فيفر من رصيف إلى رصيف، ويطرده صاحب المحل التجاري الذي التجأ إلى إحدى الزوايا القريبة منه، بعد أن يزجره زجراً عنيفاً، دون أن ينفعل التاجر ولو للحظة بمنظر الصبي البائس، وتصوّر القصة هذا الموقف على النحو التالي:

«.. ولكنه يتذكّر أن صاحب المتجر كثيراً ما خرج له وفاجأه بصفعة على قفاه أو لكزة في ظهره وهو يصيح في أثره: لعن الله اليوم الذي رأيناكم فيه، قطعتم أسباب رزقنا من يوم مجيئكم ثم تقفون لتهربوا الزبائن بمنظركم ومكروباتكم.. اغرب عن وجهي وإلاّ كسرت رأسك» ص ٦٢.

فالتاجر مشغول بزبائنه وربحه، وهو يشتم اليوم الذي جاء فيه هؤلاء اللاجئون، دون أن يفكّر في واجبه تجاه مأساتهم، وتواصل القصة متابعتها للفتى حتى يحل المساء، فيبحث عن مأوى، ويلجئه البحث إلى مدخل قصر منيف اضطجع تحت درجه، وراح في سبات عميق، أفسده صاحب القصر الذي عاد ثملاً في ساعة متأخرة، ولم يكن إلاّ التاجر نفسه الذي أدمن

إيذاء خليل وطرده، وأثناء فراره يختلط صوت أبيه مع صوت التاجر اللعين ودوي الشارع الصاخب.

ويستمر شقاء هذه الطفولة، فلا يكاد الفتى يجد مكاناً ينام فيه، وتنتهي به القصة نهاية مأساوية بعد أن طرده التاجر من درج بيته، فقد صدمته سيارة (كاديلاك) مسرعة، فمصيره انتهى أيضاً بفعل البرجوازية اللاهية التي يكرر ملحس انتقادها دائماً.

وتبدو اللامبالاة على صاحب السيارة وصاحبته المذعورة التي تسأله في قلق بارد:

«وأنت؟ ألن يحدث لك شيء؟..

ـ لا، فجميعهم أصحابي.

وفي المستشفى ينقل خليل إلى غرفة الموتى توطئة لتشريحه، ويتقدّم الشرطة إلى الجثة ليبحثوا فيها عمّا عسى أن يدلهم على هويته، فماذا يجدون؟ أربعة قروش.. وساندويش فلافل مما يباع بقرش وقد لوثته الدماء..» ص ٦٦.

ولا يكتفي الكاتب بهذا المصير القاسي إذ ينتهي الفتى اللاجئ ـ مجهول الهوية، إلا هوية التسول والفقر، بل يعمّق إدانة البرجوازية التي لم تجد من يحاسبها، ولم تكتف بإهمال مسؤولياتها تجاه الشقاء والفقر والمشكلات الإنسانية للاجئين، بل استهترت بهم وقتلتهم دون أدنى حس إنساني:

«ويستقل السيد والسيدة السيارة من جديد فتنطلق بهما مخترقة حجب الظلام فترتمي السيدة على كتف السيد وهي تتنفّس الصعداء وتهمس في أذنه:

ـ أرأيت؟ ألم أقل لك لا تقبّلني وأنت تسوق؟» ص ٦٦.

وأمين ملحس شديد النقد لهؤلاء السادة، حتى ليصح أن نسمي واقعيته (واقعية نقدية) سواء أكانت فيما يخص موضوع اللاجئين أو غيره من الموضوعات، ورغم ما يشوب هذه الواقعية من موقف مسبق معمّم، فإنها تظل واحدة من طرائق المعالجة التي اقترحتها القصة في سياق كتابة قضية اللاجئين وتناولها في السرد القصصي.

ولا تكاد تبتعد قصة أخرى لملحس هي قصة (وسط الضجيج)(١) من المجموعة نفسها عن هذه الطريقة الواقعية في التناول، وما يميّزها من وعي طبقي، فبطل القصة طفل لا يجاوز

---

(١) أبو مصطف وقصص أخرى، ص٦٩.

السابعة من العمر، أنهى دراسة السنة الأولى من مدرسته، وقد جاءت العطلة ليذهب مع ابن الجيران الذي يكبره قليلاً، ليساعده في تعلّم مهنة (بيع الصحف) فيكسب منها بعض النقود اللازمة لأسرته.

وأبرز موقف في القصة ذلك الموقف الذي يجمع الطفل (نافع) مع سيّد من أصحاب السيارات الأنيقة، يناديه بتعال، فيفرح الطفل لأنه سيبيع لأول مرة. ويقلب السيد الجرائد واحدة بعد أخرى في سيارته، يقرأ ما يريد منها، وبدلاً من أن يشتري واحدة أو أكثر يعيدها للطفل بعد أن يفرغ منها، ثم ينطلق بسيارته بعيداً عن القزم الصغير. وتنتهي القصة بالفتى وهو في الشارع، يتوه في المدينة التي استيقظت وعجّت شوارعها بالناس والضجيج، والفتى ينادي بصوت لا يكاد يسمع: دفاع وجهاد وفلسطين (وهي أسماء الصحف البارزة آنذاك).

ونجد في هذه القصص وأضرابها تركيزاً على الأبعاد الاجتماعية لمشكلة اللاجئين، من فقر وشقاء، وعمالة الأطفال ومغادرتهم لمدارسهم بسبب الفقر، فضلاً عن بروز ظواهر جديدة كالتسوّل، وبيع الأطفال للصحف أو ما يشبه ذلك من مهن أقرب للتسول.

و لا تغفل القصص التي تنتمي إلى هذا النمط من الواقعية النقدية الاجتماعية عمّا أصاب الأسرة الفلسطينية من اختلال، وخصوصاً تحوّلات شخصية الأب الذي لم يعهد الهزيمة والانسحاق، كذلك تركّز هذه القصص على صعود شخصية المرأة الفلسطينية في الواقع الجديد، وامتلاكها زمام المبادرة في كثير من الأحيان، سواء أكان الأب موجوداً أم ميتاً (في النكبة عادة)، فكأنه غائب في كل حال، بعدما مني الرجال (الذين حاربوا) بهزيمتهم القاصمة، ولم يستيقظوا بعد من دويها الصاخب.

كما يمكن أن ننبه إلى شخصية (بائع الصحف)، إذ تبدو شخصية نمطية جاذبة للسّرد والكتابة القصصية أكثر من سواها، ولذلك نجدها عن عيسى الناعوري في قصته (بائع الصحف) (1) وقد تعرّضنا لها سابقاً، وعند أمين ملحس في قصته السابقة (وسط الضجيج)(2)، كما كتب عنها الإيراني قصة مبكّرة هي (حذاؤه الجديد) (3) من مجموعته الثانية (مع النّاس). وتشتمل هذه الشخصية على مفارقة لافتة، فهي شخصية فقيرة بائسة، غير متعلّمة بحكم صِغَر السن واتساع الفقر، لكنها تقدّم الصحف للطبقة المثقفة المتوسطة أو

(١) عيسى الناعوري، طريق الشوك، ص ١٤.

(٢) أمين ملحس، أبو مصطفى وقصص أخرى، ص ٦٩.

(٣) محمود الإيراني، الأعمال الكاملة، ١/ ١٦٩.

للبرجوازية، فهي تبيع ما لا تفيد منه ولا تفقهه غالباً. ولعل هذه الصّلة التي توفرها مهنة من هذا النوع، وما فيها من غنى واقعي وجمالي هو ما دفع القصاصين للتركيز عليها، ومحاولة ضمها إلى مجموعة الشخصيات الجاذبة للسرد القصصي.

المخيم في قصص أحمد عودة

يبدو (أحمد عودة) أوسع القصاصين اهتماماً بحياة المخيم وتطورها، في سائر مجموعاته القصصية، بل يكاد المخيم يكون المو ضوع المتكرر لقصص مجموعتين تامتين هما : الولادة والموت (١٩٨٣) ، الفواصل (١٩٨٤) إضافة إلى قصص متعددة في المجموعات الأخرى: حين لا ينفع البكاء، زعترالتل، المنعطف، عيون المدافع، وغيرها .

وتواكب قصة (أزمنة الصحو) [1] النزوح بعد حرب حزيران، من خلال شخصية الشيخ الذي تعرض للهجرة الثانية ، وترصد القصة في منطوقها السردي الأساسي فراره لا يلوي على شيء ليقطع النهر شرقاً ، وأثناء الفرار يتذكر الهجرة الأولى ، عندما غادر (عكا) بعد النكبة واستقر به المقام في مخيم (عين السلطان) في غور أريحا . وها هو يغادر المخيم إلى تشرد جديد .

وترصد القصة تعبه وخوفه في تشرده المجهول ، حدّ أنه ضيّع عائلته في جموع النازحين ، فوجد نفسه وحيداً مخذولاً ضائعاً تلاحقه أصوات الطائرات والقصف الذي يفزع الناس فيؤدي إلى تدفق الهاربين من الموت، ويستذكر الشيخ ما حدث في الخامس من حزيران ، ويقارنه بحدث النكبة ، وأبرز ما في القصة جملة التداعيات المتتابعة التي تكشف عن نفسية متهاوية تحاول أن تتماسك في وسط الخراب والدمار ، كل شيء يحضر عبر نشاط الذاكرة ، الذكريات وأحداث الماضي ، صور فلسطين وصور العائلة ، الأبناء والزوجة المقتولة في حرب النكبة . . . وغير ذلك من أحداث بعيدة أو قريبة، فضلاً عن تأملات سريعة في حرب حزيران نفسها ، يتذكر زوجة ابنه المسافر في الخليج ، وحفيده الطفل ، فقد كان آخر عهده بهما عند الجسر ، ثم فقدهما بين الجموع المضطربة ، إلى جانب اضطرابه هو وغيابه عن الوعي .

وتمضي القصة لتكشف عن أبعاد جلد الذات ومحاسبتها ، ومطالبتها بأن تكون أكثر تماسكاً وهي التي جربت مثل هذه الأحوال وما هو أقسى منها من قبل، وينال تقريع الذات مساحة

---

(١) أحمد عودة ، الولادة والموت، ص٥ .

واضحة في القصة ، إنه يستشعر نفسه كائناً ضالاً عاش هزيمتين من دون أن يعانق الموت ويجرؤ على الوقوف أمامه .

ويستذكر من اللجوء الأول موقف (الريحاوي) منه حين وصل غور أريحا :

«*خرج عليك رجل أسمر ، محروق الوجه ، يسبق صوته الغاضب أنف ضخم معقوف :*

ـ ماذا تفعلون هنا؟ هيا انصرفوا . بعتم أرضكم وجئتم تسرقون أرضنا هيا انصرفوا» ص٨.

ومن مساوئ الصدف أن يرى (الريحاوي) نفسه وسط جموع النازحين ، وقبل أن يغيب الشيخ تماماً عن الوعي إجهاداً وشقاءً رأى الريحاوي يحمله بين ذراعيه وسمع صوتاً جديداً يخاطب القادمين بمثل الخطاب القديم . . دون أن يفهم كيف اضطر هؤلاء ليهيموا على وجوههم ويتفرقوا في الأرض .

وترسم القصة مشاهد لجموع النازحين ، يلفهم اليأس والتعب ، وهم لا يعرفون أين يستقرون ، هاجسهم أن يبتعدوا عن مسببات الموت فحسب .

ويصوّر (أحمد عودة) في قصصه الأخرى الحياة في الخيام ، بكل ما فيها من تناقضات وقيم جديدة فرضها الواقع الجديد . يصور الضياع الذي أحس به اللاجئون / النازحون ، والحياة التي فرضت عليهم ، وكثيراً مما استجد في واقع المخيم ، من النشاط المتعلق بوكالة الغوث ، وموقف المشردين منها ومتابعة التغيرات التي لحقت بأولئك المشردين ، وما يمور في داخل المخيم من حياة نشطة رغم كل ما يحيط به من موت وشقاء .

ففي قصة (في تلك الأيام)[1] مشهد الخيام التي تشكل منها المخيم أول مرة ، يفتتح الكاتب قصته بما شاع في الخيام من اضطراب وحركة بعد أن سمع الناس بمجيء لجنة الإحصاء :

« *زامت الخيام ، ترنحت واضطربت ، لم تقع زلزلة ولا حل يوم الحشر . انزلقت من بطونها الخاوية رؤوس وأقدام عارية لا تعبأ بالشوك أو الحصى المدبب . كانت لي حيرة في حالة مماثلة حتى قبل أن أسمع الهمس المذعور (جاءت لجنة الإحصاء) تعبأت بالذعر فلم أسمع هدير السيارة البيضاء إذ توقفت أمام خيمة متباهية ببطنها المنتفخ ورأسها المرفوع فوق بقية الخيام . إنها خيمة المختار ، وتلك سيارة وكالة الغوث ، أما نحن فلاجئون*» . ص٧ .

---

(١) أحمد عودة ، الفواصل ، ص٧ .

يرد هذا السرد ، كما يتضح لاحقاً ، على لسان أحد أطفال المخيم ، ونلمس في هذا المقتح الظواهر المستجدة في الحياة الفلسطينية الجديدة/ حياة المخيم/ ، فقد وجد اللاجئون أنفسهم أمام حياة مختلفة عما ألفوه ، وليس لهم إلاّ أن يعيشوا قدرهم . ومنذ البداية نجد المختار حاضراً، بدور جديد ، لا يبعد عن دوره قبل ١٩٦٧ أو ١٩٤٨ ، فهو ما زال مميزاً عن الآخرين حتى لو أقام معهم ، وهو يعرف دائماً كيف يستثمر الظروف والأحوال لصالحه .

أما لجنة الإحصاء فمهمتها تحديد أفراد كل عائلة لصرف المعونات ، وهذا ما يدفع بعض الأسر لتبادل الأطفال ، وإعارتهم من عائلة إلى أخرى ، لتقييدهم بأسماء مختلفة بغية الحصول على كمية أكبر من المؤن التي تخصصها الوكالة ، ليس من باب الطمع ، وإنما لأن المعونات لا تكفي ، وليس ثمة سبيل إلا هذه المحاولات البائسة لدفع شبح الفقر والجوع والمرض .

وتقف بنا القصة مع (الأب) الذي يزجر الطفل / الراوي ويوصيه بأن يحفظ اسمه الجديد بعد أن أعاره للجار ليعدّه مع أطفاله في مشهد إنساني بليغ ، يدلنا على مقدار البؤس الذي عاناه اللاجئ وهو يحاول مواجهة المأساة ، ويستذكر الطفل حادثة سابقة فشل فيها عندما اعترف باسم ابن جارهم ، فحرم والده من زيادة نفر على بطاقة الإعاشة أو ماعرف باسم (بطاقة المؤن ـ كرت المؤن) الذي شاع صيته في حياة اللاجئين والنازحين ، وصار رمزاً لتلك الحياة الشقية .

هكذا تدفع حياة المخيم الأسر ليتعلّم أبناؤها الكذب البريء ، وليحملوا أسماء متعددة وفق زيارات لجان الوكالة ، من أجل بعض الكسَر من مؤن الوكالة وإغاثاتها الفقيرة . وتنتهي القصة بالطفل وهو يغص بالبكاء ، ويمضي مَع الجار ليتحول اسمه إلى (عبد المعطي) وفيما يغادر الخيمة يلمح أمه من خلال الدموع تحاول جاهدة أن ترفو الشق في الخيمة الممزقة .

ومن صميم تجربة المخيم استمد (أحمد عودة) تفاصيل قصته (خراف العيد)[1] التي اختار لها راوياً في سن العاشرة ، هو الصبي (يسري) الذي حظي ببطاقة تتيح له الذهاب إلى مطعم الوكالة يومياً ، وتروي القصة حزن الأخت التي لا تكبره إلا قليلاً ، وهي تراه عائداً يحدثها عن أطعمة وفواكه لم ترها ولم تسمع بها ، وتقنعه أن يتخلى ولو مرة واحدة لتذهب مكانه ، فلن ينتبه المراقبون لاختفاء النقطتين من اسمه (اسمها يسرى) ، ولم ينتبه الصغيران أن الفرق ليس مجرد النقطتين فقط . وعندما يكتشفها مراقب المطعم ، يعود ويدخلها ، لكنه يطمع فيها

---

(١) أحمد عودة ، الفواصل ، ص ١٧ .

ويستدرجها بمنحها بطاقة خاصة بها ، وتكشف القصة عما يتعرض له اللاجئون من استغلال في حياتهم الجديدة ، حتى يكتشف الأب الأمر ، فيصحو الصبي على صوت أبيه صارخاً مزمجراً يهدد ابنته بذبحها ، ولا يفهم الصبي لذلك معنى، حتى يستعيد تصرفات مراقب المطعم مع أخته ويتبين بعض كلمات أبيه :

«*هكذا إذن ، أنجو بعرضي من اليهود لأخسّه في هذا المخيم اللعين*» ص٢٣ .

ويحس الطفل بالندم لأنه هو الذي وشى بأخته لأبيه ، لكن الواقع المؤلم هو الذي يتحمل المسؤولية كلها ، فالأب نفسه يضطر لسرقة الموز من البيارات ، وقد ذكرته الصبية بذلك وهو يضربها فحنى رأسه ذلاً وقهراً . هكذا يبدو تأرجح المصائر الفلسطينية ، وما عصف بحياة الفلسطيني من عواصف هائجة واختلالات في سائر السبل ، ولكنه في كل حال سعى للمحافظة على المفاهيم الأخلاقية والاجتماعية والأسرية رغم كل المنغصات والمحبطات . . . وتنتهي القصة بتراجع الصبية عن عنادها وتمزيقها للبطاقة اللعينة التي تسببت لوالدها بشروخ مؤلمة .

«*تدلى رأسه بين ركبتيه ، وعندما تناولت البطاقة من صدرها ، مزقتها ثم ألقت بنفسها بين ذراعيه ، وراحت تجهش مثله بالبكاء*»ص٢٤ .

ففي هذه الصورة القاسية تتعدد عناصر الواقع الجديد : مطعم الوكالة ، بطاقة الطعام ، الموظف المستغل ، الحاجة الماسة للقمة العيش ، فقر الأب والبطالة وغير ذلك من مؤثرات جديدة لم تعرفها الحياة الفلسطينية قبل المخيم ، لكن الأب الذي يقدم على السرقة نتيجة اختلال الواقع يسعى للحفاظ على مفاهيم الشرف والعرض مما يعدَ مقدساً في المفهوم الأخلاقي الفلسطيني والعربي عامة .

وفي قصة أخرى تتعرض المرأة للاستغلال ، تحت بصر زوجها الذي يقبل الأمر بالتدريج للتواطؤ مع صاحب العمل الغني ، ويستريح بعد تعب ضمن هذا التواطأ ، متناسياً بعض الشيء ما تربى عليه من مفاهيم مقدسة ثابتة ، ولكن (محاسن) بطلة قصة (المعادلة الصعبة)[1] ترفض تواطؤ الزوج واستغلال صاحب الأرض ، كما ترفض قسوة الواقع التي تدفع زوجها للتخلي عنها وتركها للرجل المتوحش ، فتطلق النار عليه ، ثم تستعد للانتقام من الزوج المتخاذل ، فيفر هارباً يبحث عن النجاة . ومعنى هذه المعادلة مزيد من البؤس والاستغلال في ظل المستجدات والفقر المتراكم .

---

(١) أحمد عودة ، الفواصل، ص٥٥ .

وقد وقفت القصة عند معاناة اللاجئ وقسوة حياته وشكه في زوجته (محاسن) الجميلة ، لكن غيرته تخفت تدريجياً ، وخصوصا بعد أن حوّله صاحب العمل إلى مراقب للعمال بأجر مرتفع ، دون أن ينتبه أن (الخروبي) يريد أن يتفرغ للاهتمام بمحاسن ، وقد سكت الرجل الغيور عما لاحظه من سلوك (الخروبي) ليسعد بعمله وأجره ، لكن (محاسن) انتقمت لشرفها ودافعت عن نفسها عندما خطفت بندقية الخروبي وأفرغتها في صدره ، بعدما عجز الرجل / الزوج عن حمايتها والدفاع عنها .

وهكذا يبدو تغير القيم التي تهز النفوس وتزلزلها ، لكن الحياة تستمر رغم كل شيء .

زعتر التل

أما قصة (زعتر التل) [1] فتقوم على عنصر التعارض الوجداني بين الوطن والمخيم، وتبرز برومانسية فلسطينية غامرة حنين اللاجئ إلى وطنه، وخصوصاً مع بداية صدمة اللجوء، بعد الرحيل المبكّر عن الوطن. أما المخيم فيها فمكان في البرية المفتوحة، التي ما تزال نباتاتها البرية ظاهرة، بسبب حداثة نشوء المخيم في المكان . . وهي بذلك ترصد الزمن الأول للمخيم عندما نصبت الخيام التي قدّمتها وكالة الغوث في البر المفتوح، ومن ملابسات القصة نعرف أنه موجود في القسم الشرقي من فلسطين، أو ما سمي بالضفة الغربية لنهر الأردن فيما بعد.

وتبدأ القصة برفض الأب اللاجئ لشطائر الزعتر الذي جمعته الزوجة من أرض الخيمة (المخيّم)، بل إنه بسبب من عصبية رافقت شخصية اللاجئ يشتم المرأة بغضب وحنق وكأنها أتت جريمة منكرة، لأنها فكّرت أن تصنع له شطائر من زعتر اللجوء، دون أن تميّزه عن زعتر التل في الوطن.

وإذا دققنا في جوهر هذا الموقف، فسنجده موقفاً رومانتيكياً وليس أبعد من ذلك، على الرغم من الحمولة الوطنية المختبئة فيه دلالياً، فالزعتر هو ذاته، سواء أكان في الوطن (فلسطين ١٩٤٨) أم في المخيم (القسم الشرقي من فلسطين) وعندما تحوّل هذا القسم بعد ١٩٦٧ إلى جزء محتل، وجدنا الثنائية تنتقل إلى أماكن أخرى.

ويظلّ اللاجئ في القصة يحنّ لزعتر التل، كرمز للأرض المغتصبة، يتذكّر رائحته ويستعيد معها وجوده الذي اضطرب واختل بعد اللجوء، وتنقل لنا القصة صورة اللاجئ وما طرأ عليه

(١) أحمد عودة، زعتر التل، ص ٤٢ .

من تغيّرات : إنه ضعيف بعد أن كان قوياً، إنه يبكي بحرقة وهو الذي لم يعهد البكاء، كما أنّ وداعته اختفت لتحل محلها وحشية طارئة تعود للانقلاب الكبير الذي تعرّض له. وهذه جملة من السمات النفسية للاجئ الفلسطيني مما يتكرر في قصص كثيرة مرّ معنا أمثلة متعددة تؤكدها وترشّحها كسمات جديدة هي سمات الفلسطيني المشرّد، وقد بدأت بالتراجع مع صعود المقاومة التي جدّدت مخزون القوة الداخلية، وفجّرت ما هو مخبوء في الشخصية الفلسطينية المتعددة.

وترصد القصة على لسان الراوي/ الابن، جملة التغيرات التي تكشف عن السمات التي أشرنا إليها على هذا النحو:

« . . *تهالك على الأرض أمام الخيمة وسط رجال ونساء جاءوا يستطلعون الأمر وفي عيونهم دهشة مثلي من تحوّل أبي، وهو ما عليه من طيبة ووداعة إلى وحش مفترش، ظلّ صامتاً شاحب الوجه وهم يسألونه عن جلية الأمر، فجأة أخفى وجه بين يديه وأجهش بالبكاء*» زعتر التل، ص ٤٣ .

ثم ينتقل الراوي إلى مشهد الماضي الذي يبدو فيه الأب قوياً شديد التماسك، عندما كان في أرضه البعيدة، فالوطن قوة، والمخيم ضعف، هذا ما تقوله القصة وإن بطريقة رومانسية خاصة بالوضع الفلسطيني المختلف، فقوة الأب مرتبطة بالأرض، أما حينما انتزع منها وألقي به في المجهول، فقد استحال إلى كائن هشّ شديد الضعف.

وتعزّز القصة قيمة الرموز النباتية- الزعتر - كنبات مرتبط بفلسطين، مثلما تعزّز دلالة استعادة القوة في الوطن لا في المنفى، عندما يندفع الأب ويركب بغله مغرّباً ليتسلل إلى التل البعيد (لا تحدد القصة مكانه بالضبط) ورغم معارضة المرأة لرجوعه غير الآمن إلاّ أنه يذهب، ثم يعود بعد أيام وقد ملأ الخرج من الزعتر البري الذي يحب، وحين ذاك يدعو امرأته لصنع الشطائر المحببة المنقوعة بزيت الزيتون. وينال النبت البري (الزعتر) مساحة واسعة في القصة حين يستيعد الراوي الصغير ذكرياته مع أبيه وهو يعلمه كيف يقطف الزعتر ويترك الجذور لتنمو من جديد، إضافة إلى الحنان الذي يحيط به نبت الأرض، ويقول لابنه:

«*اقطفه هكذا من أعلى، من اللباليب، اقطفه بيد حانية، الزعتر لا يحب الأيدي الخشنة - لذا فأنا لا أقطفه . . . .*» ص ٤٦ .

ويعود الأب مرة أخرى، للزعتر وللاصطدام مع اليهود، وتجعله القصة يقتل ثلاثة منهم

في المرة الأولى، وتشدّد على خوفهم وجبنهم في رؤية نمطية لما رأيناه في قصص كثيرة تضفي على اليهودي سمات الجبن والضعف لكنها لا تفسّر أسباب الهزيمة. وفي المرة الثانية التي يغادر فيها الأب نحو التل، يكشف الراوي عمّا تعلّمه من أبيه، ضرورة استعادة الوطن، والارتباط به وبرموزه النباتية، ولذلك يبدو الابن فرحاً بذهاب أبيه، ويبدو متفائلاً بعودته بعد أن يقتل مزيداً من الأعداء.

ولكن العائد الذي غادر مخيمه وأراد التمرّد عليه بهذه الصورة الفردية، يرجع للمخيم محمّلاً على دابته والدماء تقطر منه، وترسم القصة مشهد الجثة العائدة على هذا النحو المؤثر:

«.. *طالعتنا زوبعة تغزل التراب بساق واحدة، انجلت عن رجال يسوقون من أمامهم بغلاً أحمر، يترنّح عليه جسد اختلطت جراحه الحمراء بعبير زعتر أخضر، كانت عيناه مفتوحتين وسع بيدر عامر تحدّقان إليّ، تسألانني بإلحاح: أن متى أصبح رجلاً*». زعتر التل، ص ٥٠.

تنتهي صورة اللاجئ بهذه الدماء الحمراء المختلطة بزعتر أخضر، إضافة إلى العينين المفتوحتين، غير المهزومتين، بما فيهما من وعد بالقادم، من تضحية ومن أجيال جديدة، تتمثّل في الفتى الصغير الذي التقط المشهد، وبدأ ينتظر عمراً قادماً يقدم فيه على التضحية والفداء، للتخلّص من معيشة المخيم الذي لا يمثّل إلاّ ظرفاً طارئاً، لأناس وجدوا أنفسهم غرباء عن وطنهم. وهكذا ظلّ المخيم مكاناً غير مستقر، يذكّر بالوطن، ومنه تنطلق فيالق النضال والمقاومة.

ومن أبرز ما تلح عليه القصة، فكرة استمرار الأجيال وتبادل الأدوار بينها، وقد تبدّى هذا في التصاق الصغير بأبيه، وبتقصّد الأب أن يعلّم ابنه درساً تضحوياً، يحدد موقفه النهائي من المخيم لصالح الارتباط بالوطن، بل إن أحد أهداف رحلات التسلل التي يقوم بها - كما يتبدّى من القصة - تعليم الابن ونقل الحنين إلى روحه المتوثبة. ولذلك كانت الرؤية الختامية للراوي / الابن رؤية دالة على نجاح ما سعى الأب إليه، فلم يعرض لحزنه بغياب الأب أو مقتله، وإنما لدلالات الصورة الدامية، ولمعنى الإيماء في العينين المفتوحتين، وكأنهما توصيان الفتى بالثأر من القتلة، الذين احتلوا الزعتر واغتصبوا الأرض، ثم قتلوا الأب على هذا النحو المروّع.

أحوال أخرى

أما قصة (خط البداية)[1] فيرصد فيها (أحمد عودة) أحوالاً أخرى مما طرأ على الحياة الفلسطينية في المخيم بعد النكبة مباشرة، والراوي، في القصة يركّز على الصبي ابن السادسة وعلى الأسرة اللاجئة التي حاولت أن تستقر في أقرب مكان متاح للوطن، ولم تهبط إلى أريحا لبعدها عن الرملة . .

والموقف الأساسي في القصة مداهمة المطر للخيمة المتهالكة في مكان بارد لا تملك الأسرة البائسة دفعاً لبرده أو لمطره . . وهكذا تقف بنا عند المطر، إذ يتحوّل من نعمة (في الوطن) إلى نقمة (في المخيم)، وترسم القصة مشهد الخيمة وهي تتطوّح في الريح الماطرة:

> «*لكزت موجة عاتية من الهواء الخيمة فتقوّس جلدها المهترئ، وصرّ العمود بأنين موجع ظهرت آثاره على وجه أبيه المتجهّم أصلاً . ولما اشتدت وطأة الريح وصارت الخيمة قارباً متصدّعاً في كف بحر هائج، ضغط الأب نواجذه وقصف بصوت كالرعد:*
>
> *ـ البشر لم يرحمونا والسماء لا ترحمنا، إنها أكثر قسوة من البشر.*
>
> *ودمدم بلعنات مبهمة طغت على صوت الأم وهي تبتهل أن تمر الليلة على خير.*
>
> *زعق الأب وهو يفترسها بعينين تحوّلتا إلى جمرتين:*
>
> *ـ خير! أين الخير؟ هه! أين الخير؟!*» الفواصل، ص ٨٩.

وتكثّف هذه الفقرة المقتبسة من القصة موقفين بارزين متصلين بقصة اللجوء الفلسطيني:

- **الأول**: جملة التغيّرات النفسية التي أصابت الشخصية الفلسطينية، مما أومأنا إليه غير مرّة، وخصوصاً شخصية الرجل الفلسطيني، فقد تحوّل إلى شخص عصبي، ذي مزاج حاد، يدفعه إحساسه بالهزيمة إلى الصراخ والغضب، والتنفيس عن اختلاله فيمن حوله، وكثيراً ما تكون المرأة المسكينة محل غضبه وعصبيته. ولو أردنا أن نلتمس لذلك تفسيراً بعيداً، لأشرنا إلى أنّ الرجل هو الذي دخل الحرب، وهو الذي تعرّض للهزيمة مباشرة، فكأنه مسؤول عنها بدرجة ما، ولعل في غضبه وزجره للمرأة محاولة للتشبّث بما تبقى له من معالم شخصيته المثلومة . . لقد عرضته النكبة لثلم جارح في رجولته المرتبطة بالقوة وبحماية الأسرة، وهوما

---

(١) أحمد عودة، الفواصل، ص ٨٧ .

لم يكن له قبَل به، وهكذا حوّلته هذه الهزيمة إلى ما يشبه الأسد الجريح المهان، يريد أن ينتقم من أقرب الأشياء إليه..

- **الثاني** : ما نراه في اختلاف المطر، بين الوطن والخيمة، إنه الآن شاهد على العذاب في المخيّم، بل متسببٌ فيه، وهكذا انتقل من نعمة إلى نقمة، ومن خير (مرتبط بالذاكرة) إلى شر (مرتبط بأثره الواقعي). وهكذا تظل الأسرة تقاوم الجو العابس حتى الصباح.

ويكون قرار الأب بالهبوط إلى أريحا فيما بعد. ولكن لا بد من البحث عن مكان مؤقت، وهكذا يلجأ إلى رجل يعرفه من أصحاب البيوت المجاورة للمخيم. ويمضي الركب البائس إلى بيت الصديق الغني (أبو ماجد) وترصد القصة هذه النهاية على النحو الآتي:

«وقف الأب أمام البوابة، وتطلع إلى الأم، وفي عينيه رجاء لا يخيب:

- سنأوي إلى بيت (أبو ماجد) يومين أو ثلاثة إلى أن يأتي الفرج.

افتر ثغرها عن ابتسامة شاحبة، أخذت تخفت بالتدريج كلما قرع الباب وجاوبه الصمت برنين بغيض. نكّس أخيراً رأسه، وغمغم وهو يواصل السير إلى مغارة قريبة يتوافد إليها نهر الهاربين من الثلج والزمهرير:

- ما الفائدة إن كانت السماء ذاتها لا ترحم!

شدّ أبوه على كتفيه ومضى يغوص في الثلج حتى الركبتين إلى المغارة».

الفواصل، ص ٩٢

وهكذا تفتقد الأسرة حتى الحل المؤقت، ويتخلّى عنهم الرجل الذي عوّل عليه الأب لمعرفته السابقة به، وكأن القصّة أرادت أن تسجّل هذا الموقف الطبقي، فتشير إلى الموقف السلبي للبرجوازية من اللاجئين الذين شرّدهم المطر والثلج.. ولم يكن أمامهم إلاّ ما تركته الطبيعة من كهوف حوّلوها إلى بيوت مؤقّتة، لعلّها تنجيهم مما يحيق بهم من عذاب. وهكذا يبدو اللاجئ عارياً من رحمة البشر ورحمة السماء في مشهد إنساني موجع.

ولا تبتعد قصة (الفواصل) [1] عن دلالات القصص السابقة للكاتب نفسه في محاولة التركيز على السمات النفسية للشخصية الفلسطينية اللاجئة، ويتضح هذا منذ السطور الأولى، فحياة المخيم هي التي أخرجت الرجل الرزين عن طبيعته الهادئة.

---

(١) أحمد عودة، زعتر التل، ص ١١١.

وترصد القصة موقفاً ساخراً يطارد فيه هذا الرزين كلباً تجرأ على خطف قطعة اللحم اليتيمة في الخيمة ، ويبدو الرجل شديد الغضب ، خارجاً عن رزانته المألوفة ، كما يبدو مشهده غريباً أمام الأعين المستغربة ، لكن صوت الجماعة يقدّم مفتاح الإجابة :

«إنها حياة المخيم أخرجته عن طوره ، ولكل منها لحظة انفجار مدمّرة ، وقد جاءته لحظة انفجار» الفواصل ، ص ١١١ .

وهكذا نتوقف أمام هذا المشهد المتلىء بالمفارقات :

ـ اللاجىء الذي عرفه الناس رجلاً رزيناً متزناً ، يخوض عراكاً مع كلبه الرمادي الذي يحبه ، ويلهج بذكره ، من أجل قطعة صغيرة من اللحم ، وليس إلاّ حياة المخيّم البائسة هي التي دفعته إلى هذا العراك ، قطعة صغيرة يحتاجها الرجل من أجل أبناء طالما افتقدوها ، والكلب أيضاً جائع ، ويحتاج إلى قليل من الطعام ، وهكذا نشأ العراك بين الاثنين . . على ما لا يسدّ رمقاً ولا يكفي أحداً .

وترسم القصة في ختامها مشهد العراك الساخر على ما فيه من واقعية دالّة :

« . . رأوهما من خلال الغبار يتصارعان ، ثم رأوه يخرج من المعمعة بقمباز ممزّق ، ووجه ينضح بالعرق ، فيما يده القابضة على قطعة لحم قد تجرّحت وتفصّد منها الدم . توقّعوا أن يسقط على الأرض مغشياً عليه ، إلاّ أنه لدهشتهم راح يبتسم في وجه صغاره ، قبل أن يتركهم يزفونه إلى الخيمة» الفواصل ١١٢ .

المخيم والثورة/النضال

وكثيراً ما يرتبط المخيّم بالمقاومة ، إذ أنّ الأحوال المضطربة التي مرّت بنا ـ رغم كل ما تدل عليه من شقاء ـ فإنها تمثّل أحد الدّوافع نحو المقاومة . فالمخيم شاهد على البؤس الفلسطيني ، وكل ما فيه من منغصات وصعوبات تدفع الفلسطيني نحو تغيير واقعه والتمرّد عليه .

ويمكن أن تدلنا قصة خليل قنديل (الخروج من المخيم) (١) على هذا الارتباط الوثيق بين الثورة والمخيّم ، من خلال أربع شخصيات يمثلون مجموعة صغيرة للمقاومة المنبثقة من عمق المخيّم . ولأنهم تحوّلوا من مجرّد اللجوء البائس ، إلى أفق الثورة ، فقد اختلفت سماتهم النفسية ، وتحوّلوا من نفسية المخيم المشروخة إلى نفسيّة المقاومة الإيجابية ، ومن هنا نلمس نظرتهم الساخرة للمخيم ، ومقدرتهم على تحليل واقعه بسخرية دون البقاء في أسره .

وتعتمد القصة على الحوار بين الثائرين الأربعة وهم يستعدون لعملية فدائية مشتركة ضد الأعداء ، فيبحثون عن مغارة ينطلقون منها في الجبل ، وتضيف القصة عنصر المطر ، لكنه يأتي «رقيقاً ناعماً» دالاً على رمزية الثورة نفسها من ناحية ما فيها من خصب وتجدّد وحياة ، ويمكن أن نتابع دلالته مقارنة مع مطر المخيّم العنيف المدمّر (الذي مر معنا عند أحمد عودة) .

وترسم القصة صلة المطر بالثورة ، ضمن وعي الشباب الثائرين الخارجين من الأزقة ، وتبدو الصورة على النحو الآتي :

«انشرخ سواد الليل الغامق بضوء البرق ، وأرعد الرعد ، وتطلّع (رامز) خلفه مبتهجاً بلون شجر الزيتون والخروب . كان للون البرية تحت التماعة البرق أثر هائج في أعماقه ، التفت ناحية (ثائر) وهو يقول :

ـ هناك علاقة سرية بين المطر والثورة .

أردف ثائر : وقودها الإنسان» ، وشم الحذاء الثقيل ، ص ٤٣ .

فهنا نلمس هذا المستوى التعبيري الدال الذي يربط بين المطر والثورة ، بجامع ما ينتجه كل منهما من تجدد وخصوبة خلافاً للمطر المدمّر الذي يتحوّل إلى نقمة في المخيم الذي تبدّى لنا في قصص (أحمد عودة) قبل ظهور المقاومة .

ومما تمتاز به هذه القصة ـ إضافة إلى عنصر المطر ـ انتباهها إلى الصلة الوجدانية بين الإنسان والتراب والنبات ، في سبيل توسيع أفقها الحكائي وأبعادها الدلالية . كما أنّ الشخصيات فيها

---

(١) خليل قنديل ، وشم الحذاء الثقيل ، ص ٤١ .

رغم انضباطها في إطار الالتزام تبدو شخصيات إنسانية من لحم ودم، بسخريتها المرّة، وبنكاتها البسيطة، بعيداً عن التجهّم الثوري الذي ظلّ ميْسماً فارقاً في قصص المخيم والمقاومة والنضال عامة.

ويستمر حضور المطر في مقاطع متعددة من القصة، فإذ يكون الثوار أبناء المخيم في مكمنهم الجبلي يبدو المكان *«هادئاً إلاّ من صوت الرعد والمطر والتماعة البرق، والعتمة تغمر كل شيء»* ص ٤٤.

وفي موقف آخر: «كبت فتحي حالة حزن مفاجئة حين تهادى لأذنيه صوت خشخشة المطر، فكّر بأن لهذا الصوت علاقة ما في داخله، تساءل عن الفرق بين البرية والمخيّم، ووجد نفسه يسأل عن ذلك بصوت مسموع:

ـ أترون الفرق بين البرية والمخيم؟».

وهذا هو السؤال الذي يفجّر ذاكرة المخيم في القصة، من منظور الثائر، وليس اللاجئ المقهور تحت ضغط العيش والحرمان، فيكون الجواب: *«كالفرق بين الأرض والسماء»*.

ويتبادل الرفاق الأربعة الكلام المتقطّع لرواية نشوء المخيم وتوسعه، بعدما تبعثرت الخيام في الأرض الجرداء، وتكون الرواية مكثّفة سريعة أشبه بطلقات البنادق التي يحملونها، إذ لا وقت في زمن الثورة للحكايات المطوّلة الضافية، ومن رحم ذلك الشقاء في المخيّم تولد الخضرة المرتبطة بالدم الفلسطيني:

«ولأن الشجرة تنمو في الدم الفلسطيني، تتكوّن حول الخيام أشجار صغيرة: دالية عنب، شجرة درّاق، أو شجرة تفاح» ص ٤٦.

وترسم القصة مشهد الانفجارات، والصدام العاري مع الأعداء، ولم يبق على قيد الحياة إلاّ واحد من الأربعة هو (فتحي) الذي يحاول أن يقرأ ما حوله، في الوقت القصير المتبقّي له، ويكون للذاكرة حصة كبرى، إذ يستعيد عالم المخيّم الذي عشش في وعيه:

«داهمته التصورات تحت المطر: طينة الطرق المتعرّجة في المخيم. لون الطحين، لون البطاقة، ارتعاشة الأجساد وسط قمصان البقج الواسعة، وجه المختار، السقف الدالف، الحطب، صوت الجدّة، تعب الأب وشقاء الأم»

وشم الحذاء الثقيل، ص ٤٩.

وهذا الذي تعدده الشخصية هنا، بعض إرث المخيم، مما أسهم في زرع البذور الأولى

للمقاومة التي كان للمخيم نصيب واسع في تفجيرها، وتوفير وقودها.

وهكذا يختلط المخيم بالثورة ودوافعها وملابساتها في الحياة الفلسطينية، كما يأخذ المخيم صورة مختلفة عن المخيم المنفصل عن المقاومة. وتأخذ النفسية الفلسطينية أبعاداً متجددة مع ولادة المقاومة، فتتبدّل من نفسية معتمة مضطربة في المخيم إلى نفسية مقبلة على الاستشهاد والمقاومة، ومع هذا التبدّل تأخذ القصة أبعاداً جديدة، تتبيّن لنا في تبدّل صورة المطر ودلالته، وفي هذه السمات الجديدة التي تضرب جذور الوجدان الفلسطيني، وتنتهي القصة السابقة، بإيغال الثائر في الاختباء، وهو يتذكّر الرفاق الراحلين:

«أحسّ بدموعه تنهمر، هاله اختلاط دموعه بحبات المطر فوق وجهه، وحينما أضيئت الأرض والجبال فوقه بالبرق، وإشارات التنوير، مسح دموعه وغاب في الدغل المعتم معتصماً بالاختباء، بينما رائحة الرفاق لا تزال في أنفه» ص٤٩.

فحتّى حزنه ـ على ما فيه من نبل وإنسانية ـ يظل حزناً وادعاً غير مدمّر، يفتقد أصحابه، ولكنه يجدّ في استنقاذ نفسه، ومن هذه الذاكرة التي ستمتلئ بالموت والاستشهاد يضاف بعد جديد إلى الوعي الفلسطيني، تجاه معنى الموت والحياة، وارتباطهما بالوطن والمقاومة.

المخيّم والتمرّد على الواقع

تقدّم قصص (قاسم توفيق) صوراً متأخرة للمخيم تتجاوز نشوءه الأول إلى أحواله الجديدة، بعد أن تحوّل إلى بيوت صفيحية شبه ثابتة، بدلاً من الخيام الداكنة في الزمن الأول لميلاده. وتتقدّم قصص توفيق في رسم مشاهد من حياة اللاجئ وطبيعة العلاقات الاجتماعية والمناخات السياسية المؤثرة في المخيم. وأكثر هذه القصص يفضي إلى غاية واحدة، مقاومة المخيم واللاجئين المقيمين فيه للواقع المختل، ومن هنا تتمرّد شخصيات المخيّم على واقعها ويأخذ هذا التمرّد صوراً متعددة سنحاول أن نتابع بعضاً منها في هذه القراءة.

ونتوقّف أولاً مع مشهد قصصي ورد في قصة عنوانها (لا تنامي يا حبيبتي الحب سيطرق كل الأبواب) [(١)] وجعل القاص لها إيضاحاً جانبياً (ثلاثية عن الموت والياسمين) ومشهدها الأول عن عمال المنجم ووعيهم بحقوقهم النقابية، ويمثل هذا المشهد جانباً من صورة العمل النقابي، وتأثيرات الأحزاب اليسارية خاصة في صفوف العمّال، بغية تشكيل النقابات

---

(١) قاسم توفيق، آن لنا أن نفرح، ص ١٢.

العمالية في ذلك الزمن المبكّر . أما المشهد الثاني ، فيقف بنا على مشهد الحانة ، حيث كان ثلاثة رفاق يحاولون النسيان ، وهم لا يملكون ثمن خمرهم ، وهي صورة للإحباط في ظل الواقع المهزوم الذي لا يملكون له رداً ولا مواجهة .

والموقف الثالث الذي يعنينا هنا هو الذي يرسم صورة المخيم ، وتختار القصة زمن المطر كما اختارته قصص سابقة ، لأنه أدلّ على الاضطراب والمعاناة من الأزمنة الأخرى ، وترسم القصة صورة للصفيح في مواجهة الرياح والمطر مما يصدر عنه من أصوات تشكّل إيقاعاً مألوفاً في المخيم :

«الصفيح ، يتقاذفه الهواء الشديد ويكاد يحمله معه ، إلاّ أنه يرتفع ويعود ليرتطم بالحجارة الواقفة على شكل بيت ، فيحدث دوياً ، تجيبه أصوات أخرى من أطراف المخيّم ، والمطر ينهمر ، فتتكسّر حبّاته على الشوادر وألواح الصفيح المتلاصقة» . آن لنا أن نفرح ، ص ١٧ .

هذه هي الصورة الوصفية الأولى التي تنتبه للصوت والصورة معاً ، فالمخيم كما هو في مراحله الأولى ، ما يزال بائساً فقيراً ، باستثناء الصفيح الذي أضيف إلى الخيام . ويستكمل المشهد بالشخصية القصصية التي تبدو فتاة صغيرة تهرع إلى بقالة المخيم ، لتحضر كمية قليلة من (الكاز) ، وتطلب من صاحب البقالة ما تريد : «بشلن كاز . . أمي معاش فلوس ، أبوي لسه ما رجع» بهذه اللهجة المحكية تختار القصة تعبيرها هنا ، ونعرف أن الأب العامل في مكان بعيد عن المخيم ، وهو لم يعد بعد ، أما الصغيرة فتمضي مع حلم صغير وهي ترى السائل الأبيض الذي يشبه الماء وهو ينسكب في الإناء الصغير من البرميل الكبير :

«تتمنّى لو أنها تملك هذا البرميل أو أنها تملك (شلوناً) كثيرة لكانت اشترت كازاً كثيراً ، ولكان الدفء ، سرى في كل الخيمة . وحملت منه إلى جارتها التي تعيش وحيدة ، بعد أن رحل ابنها كالطيور إلى الشمال» ص ١٨ .

الحلم الصغير يبدو كبيراً ، عندما يتسع للآخرين ، ويشركهم في مسرّاته ، وتمضي القصة تتابع الفتاة في طريق عودتها إلى الخيمة ، وتضيء القصة موقفاً دالاً على النضال السياسي في المخيم ، فأثناء عودة الفتاة تصادف شابين يلصقان المنشورات في الأماكن الجافة :

«كان هناك شابان ، أحدهما يحمل سطلاً ، والثاني ، يحمل فرشاة ومجموعة من الأوراق ، يلصقها في الأماكن الجافة» ص ١٨ .

ورغم بؤس الفتاة، فإن مشهد الأوراق ينشر فيها الدفء:

«أخذت (سهيلا) تشعر بالدفء يسْري في ضلوعها، وهي تفكر في الصباح حيث ستأتي إلى هنا، لتتهجّى المخطوط على هذه الأوراق،، كانت تحب هذا كثيراً، وتؤمن به كثيراً، وتحلم به وبعودة أبيها العامل.. شدّت خطاها إلى البيت، وهي تبتسم ببراءة» ص ١٨.

وهكذا تختتم القصة بالتحوّل من مشهد الفقر والبرد الغامر إلى مشهد الدفء النفسي المرتبط بالمنشورات السياسية التي يمكن أن نستنتج اتصالها بفلسطين ما دامت تعلق في المخيم.

ومثل هذا المشهد الذي يضيء النضال السياسي أو يؤمىء إليه من المشاهد الأثيرة التي تشكّل محوراً كبيراً في قصص (قاسم توفيق) عامة، وبعض قصص مجايليه من القصاصين في الأردن، وهذا في جملته يمثّل مؤشراً هاماً على مواكبة القصة للتغيّرات الجديدة، بما فيها من العمل السياسي السري آنذاك، وأهم تجليّاته التي تتمثّل في الملصقات والمنشورات والمظاهرات، وغير ذلك من مظاهر التمرّد على الواقع ومحاولة تغييره سياسياً.

وتقدّم قصة (الخروج من دوائر اللاجدوى) [1] نموذج الشاب (سليم حمدان) ابن المخيم الذي يسجن عشر سنوات بسبب نضاله السياسي وانتمائه الحزبي، ويبدأ المسرود في القصة بمتابعة يوم خروجه من السجن، واستعادة الماضي عبر الذاكرة، ويرد السرد بضمير المخاطب، كما لو كان (سليم) يخاطب نفسه، صوته الداخلي / الآخر فيه، يخاطبه بعد أن انفصل عمن حوله، لكن ها هو يخرج من جديد لمن رفضوه ورموه عشر سنين في السجن.

وتركز القصة على شخصية السجين السياسي بعد عشر سنين من عمره، إنه يراجع ماضيه.

ما الذي كان سيحدث لو أنه درس وتعلّم؟ ويكون للمرأة التي أحب حضور في هذا الحوار أو الخطاب الذاتي الذي يأخذ شكل التجريد، إنه يحنّ إلى (أسيل) التي منحته الحب والعطف:

«كنت تمشي معها في شوارع ـ عمّان ـ تحكيان عن الوطن والسياسة والحب» ص ٣٣.

وأثناء عودة (سليم حمدان) إلى المخيم، يستعيد ماضي الحب والسياسة، ويفكّر ما الذي حدث لأسيل، وهل تزوّجت؟ ويحمله التذكّر إلى أولئك الذين أشهروا أسماءهم في الصحف وأنكروا أحزابهم، والقصة تشير هنا إلى بعض المظاهر التي رافقت حقبة الأحكام

---

(١) قاسم توفيق، آن لنا أن نفرح، ص (٣٣).

العرفية وحَذْر الأحزاب السياسية في الأردن حتى عام ١٩٨٩، ويستذكر (سليم) بعض أحداث السجن، ويظل مع التداعي الذي يطوف به بين صور متعددة، من الحبيبة إلى السجن إلى الحانة إلى العمل السياسي الذي أدمنه، واستعادة يوم اعتقاله بسبب الوشاية.

ويظل القارئ مع هذه التداعيات المتتابعة من أزمنة ومواقف مختلفة لا يجمع بينها غير هذه الذاكرة العنيدة التي تستعيد ما هو مؤثر فيها، وما هو محفور بعد سنوات عشر في السجن السياسي، وتصل بنا القصة إلى ما يربط السجين السياسي بالمخيم، وتبدو صورة المخيّم متداخلة بين صورة الحاضر وصورة الماضي:

> *«ها هو المخيّم يبرز من داخل الأرض، يسمو ويحطّم كل الحواجز والألم، ما زال كما كان شامخاً، يحاول الانطلاق، وما زال الأولاد يلعبون لعبتهم المفضلة (أبطال وحرامية)، وما زال الأبطال ينتصرون، لتخطُ يا سليم خطوتك التالية، لتضغط الطين المقدّس من جديد، طين المخيم، أخيراً اشتقت له، لا تلتفت، استمر بالمسير، ها هو (أبو صالح) في فرنه يقذف الخبز الساخن، نظرت إليه، لم يعرفك، ولكنه عاد بالذاكرة، سيعرفك الآن، وسيلحقك، وها هي الحاجة العجوز تبيع الأولاد (الملبّس والقضامة)، هذه عرفتك، ذاكرتها لا تخيب، اذهب إليها لتعانقك، اركض لتمنع دموعها من الانهمار».*
> *آن لنا أن نفرح*، ص ٢٩.

فها هنا ترسم القصة صورة المخيم بعد عشر سنوات، ويبدو المخيم مكاناً سامياً، بارزاً رغم انخفاض أرضه، كما تمنحه القصة دلالة الشموخ ومحاولة الانطلاق، وكأن هذه الأبعاد هي ما يرتسم في نفسية الشخصية/ ابن المخيّم/ فهي في الإنسان الذي يمنح المكان صفاته، ويخلع عليه مشاعره، كما هو الحال وفق المبدأ الرومانسي المشهور، وتبدأ في المشهد نفسه لحظات العناق، فكأن المخيم لم يتغيّر، من خلال حضور شخصياته الثابتة، وخصوصاً شخصية العجوز التي تمنح (سليم حمدان) خبراً مفرحاً عن أسيل (ما زالت تنتظرك).

ومثلما منحت القصة شخصية (سليم) أبعاداً إيجابية، وخلعت على المكان صفات شامخة عالية، فإنها تستكمل مناخها الإيجابي بوفاء المرأة لحبيبها السجين، رفيق القلب والذاكرة، وهي بذلك تمضي قدماً في الالتزام المكشوف، أو الاستهداف الصريح، من غير أن تحيد عنه، أو تفترض أثر الواقع، ودبيب الأيام الذي لا يقيم وزناً للمثاليات، وإنما يهزها هزاً عنيفاً حاداً. ولكن هذه القصة تفهم في ضوء فكرة الاستهداف التي تدعو إلى الصمود، وإلى

التطهر الثوري، أكثر مما تنقل واقعاً تحقيقياً أو ممكناً.

وتتعدّد قصص المطاردة بسبب العمل السياسي، مما يتصل عند (قاسم توفيق) بالمخيم كمكان منتج للنضال السياسي، وللوعي الحزبي، كما ترسم بعض القصص مشاهد الاعتقال، والاختباء خوفاً من السجن، وكذلك نشاطات سياسية متعددة مثل: توزيع الكتب والنشرات السياسية وقراءتها، وأحاديث الرفاق، وغير ذلك مما يتصل ببيئة السبعينيات التي كتبت فيها هذه المجموعة من قصص قاسم توفيق.

ومن أبرز القصص المرتبطة بالمخيم ونضاله السياسي، قصة (الانحناء) [1] وهي تسرد قصة المطاردة بسبب الوطن والعمل السياسي، حيث يظل أدهم مطارداً إلى أن يعتقل في النهاية. وتشبهها قصة (سفر) التي يغيب فيها الأب بسبب نشاطه السياسي، ويترك في البيت أوراقاً وكتباً سياسية، وعندما يكبر ابنه الذي كان طفلاً، يواصل طريق أبيه ذاتها. ولا تبعد عن هذه المناخات قصص أخرى مثل (مساندة) و (ما زال حبك يكبر) و (مقدّمات لزمن الحرب) وغيرها من مجموعتيه: آن لنا أن نفرح، ومقدّمات لزمن الحرب.

---

(١) قاسم توفيق، مقدمات لزمن الحرب، ص ٥٣.

الفلسطينيون في الأردن

تبدو القصص التي قاربت نسيج المجتمع الأردني الجديد ـ بعد تأثيرات أحداث فلسطين ـ قليلة ونادرة، رغم أن المكوّن الفلسطيني منذ النكبة أصبح مكوّناً أساسياً في النسيج الأردني. وإذا كانت قصص اللاجئين والمخيم قصص وافرة فإنها قلّما عرجت على العلاقة الأردنية ـ الفلسطينية، وقلّما خرجت عن تناول مشكلة اللاجئين وأحوالهم المتغيّرة، إلى تتبع طبائع المجتمع الجديد في الأردن، الذي تميّز بالتنوع والتعدد، وخصوصاً في عمّان ـ العاصمة التي بنيت على ذاك التنوّع، وكان لأحداث فلسطين المتتابعة دور كبير في توسّعها وتطور بنيانها الاجتماعي والاقتصادي والثقافي والسياسي.

وما نعنيه هنا يختلف عن مجرد تناول شخصيات فلسطينية تعيش في الأردن، فمثل هذه القصص ذات تمثيل واسع، ولكننا نفتّش عن تداخل وعلائق جديدة شكّلت سمات المجتمع الأردني الجديد الذي صهرته التجربة، وغدا مجتمعاً متفاعلاً نشطاً منتجاً، وكانت السمة التعدّدية واحدة من أبرز أسباب تطوّره وتكوّنه.

وقد كتب الباحث (إبراهيم العجلوني) مثلاً، مقالة هامة في كتابه (نحن وثقافة المستقبل) عنوانها (عن التعددية والاختلاف واقعاً ومنهجاً) سعى فيها لتأصيل التعددية في المجتمع الأردني، انطلاقاً من عدة اعتبارات فكرية وتاريخية منها: [1]

ـ الاختلاف سنة كونية وواقع موضوعي.

ـ الاختلاف سبيل إلى الوحدة، كما أنّ الوحدة سبيل إلى الاختلاف.

ـ الاعتراف بالاختلاف على هذه المستويات هو أول الطريق للتعامل معه.

---

(١) إبراهيم العجلوني، نحن وثقافة المستقبل، ص ٢٠٧.

ـ الاختلاف لن ينتهي، ولا بد أن نوطّن أنفسنا على ذلك، فنترك وهم الشمولية، ووهم الكلّيانية، وكل صنوف الإكراه المتعلّقة بذلك.

ـ الاختلاف ضرورة، ووعي هذه الضرورة هو فاتحة الفكر الإنساني الجديد الذي نريد.

وقد عرض الباحث للتعددية في الوطن العربي عامة، ثم تحوّل إلى التشكيل السكاني «للأردن الحديث أو للدولة العربية التي نشأت بقيام إمارة شرق الأردن». وذهب الباحث إلى القول «إن الأردنيين إذا ما نظرنا إلى اختلافهم في الأصول الجغرافية، وجدناهم أصنافاً، فهم إمّا:

١. أردنيون ـ شرق أردنيين

٢. أردنيون ـ غرب أردنيين (أو فلسطينيون).

٣. أردنيون ـ سوريون

٤. أردنيون ـ يمنيون

٥. أردنيون ـ عراقيون

٦. أردنيون ـ مغاربة

٧. أردنيون ـ مصريون

٨. أردنيون ـ حجازيون

٩. أردنيون ـ قفقاسيون

١٠. أردنيون ـ أرمنيون.. وغير ذلك مما قد يضبطه الاستقراء الشامل»[1].

ومن الواضح أن المكونين الأولين في هذا الاستقراء (شرق أردنيين، غرب أردنيين (فلسطينيون) هما أبرز مكوّنات المجتمع الأردني الحديث، وقد تعرّضت العلاقة بينهما لملابسات سياسية واجتماعية متعددة، كما أنّ التطور الفعلي في الأردن الحديث قائم على نشاطهما وتداخلهما في سائر وجوه الحياة، وإذا ما مضينا مع (إبراهيم العجلوني) في مساهمته الفكرية آنفة الذكر، فسنصدّق على قوله، ونقول معه: «وإذا نحن تركنا الجغرافيا وأحكامها إلى ما يقوله الدم نفسه، وتقوله جينات الوراثة، وتقوله عقود الزواج، وتقوله أحكام المواريث، وجدنا أن أية ثنائية أو ثلاثية سياسية، لا يمكن أن تفل بين الخال وابن أخته،

---

(١) المرجع نفسه، ص ٢٨.

أو بين المرأة وزوجها، أو بين المرء وأبناء عمومته، فكم من نابلسي مصهر في عجلون. أو السلط، وكم من كركي مصهر في الخليل أو القدس، وعلى ذلك أيها الثنائيون قيسوا، وبه اعتبروا إن كنتم معتبرين»[١].

لقد حضرت هذه الثنائية ـ شئنا أم أبينا ـ بوجهيها الإيجابي والسلبي في الخطاب السياسي الأردني، وما تزال مدار الحديث اليومي للأردنيين بمختلف أصولهم، ولكن الكتابة الأدبية عامة والقصصية خاصة قصّرت عن تناولها، فغيّبت أوسع مدخل لتتبع تطور المجتمع الأردني، وربما لهذا السبب ابتعدت الكتابة عن قارئها، واغتربت عنه، فالأدباء مثلاً قد يتحدّثون عن هذه العلاقة، ويتناقشون فيها، لكنهم لا ينقلونها، إلى نصوصهم الأدبية، ليكون هذا الانتقال مصداقاً على وعيهم بمجتمعهم، وإحساسهم بدبيب حياته وحركته. ولو أنها تنولت وفق منطلقات إيجابية، وبنيّات إنسانية ووطنية صادقة، لأسهم هذا التناول، في حل واحدة من الإشكالات المتكرّرة في مجتمعنا، لأن بقاءها ناتج عن إهمال الحوار الوطني فيها في سائر المسويات.

ويمكن أن نعود إلى بدايات التداخل الفعلي والحاسم في تكوين المجتمع الأردني الحديث، وهي تعود إلى عام ١٩٤٨، عام النكبة الفلسطينية التي تعد المسؤولية عنها مسؤولية عربية شاملة، وليست مسؤولية فلسطينية محلّية، وقد رصدت مثلاً قصة (الإيراني) المعنونة بـ (اضرب رصاص)[٢] مشاركة الجندي الأردني في هذه الحرب، من خلال (حميدان) ابن قرية الثنية في الكرك، وقد رسمت القصة صورة ضافية لبسالة الجندي ووطنيته الفطرية في مواجهة الأعداء، وهو لا يفتأ يردد نشيده الحماسي الشعبي:

هه .. هه .. يا بوقرون مجدّلاته

اضرب رصاص.. خللي رصاصك صايب

وقد شارك هذا الجندي ـ إلى جانب رفاقه ـ في معارك باب الواد ومعارك أخرى على مشارف القدس، وأصيب (حميدان) في هذه الحرب، «وقد برئ من جراحه، وسلمت القدس، ومقدّساتها وبنوها، وأيقن هو أنها تربة واحدة، وأرض واحدة: في وهاد القدس ونجادها، وفي تلال الثنية وجبال الكرك ونابلس وسهول طولكرم وجنين، تربة واحدة، وأرض واحدة، ووطن عربي واحد» (الأعمال الكاملة ١/ ٢٨٩).

---

(١) العجلوني، المرجع السابق، ص ٣٠.
(٢) الإيراني، الأعمال الكاملة / ٢٨٩.

ولكن هذا الخطاب يبدو كما لو كان خطاباً مفروضاً على السرد بسبب علو نبرته، مما يقرّبه من صيغ الخطاب أكثر من السرد القصصي الخافت المتشابك، ومع ذلك فهو خطاب محمود في هذا السياق الذي نفتّش له عن شواهد قصصية.

وتبدو قصة (الخفير) [1] لسالم النحّاس، من المناخ نفسه، إذ تعود لحرب ١٩٤٨ ومشاركة الجندي الأردني فيها، ولبعض النتائج المبكّرة للحرب بقدوم اللاجئين إلى الأردن، لكنها أعمق وعياً من قصة الإيراني التي عالجت الواقع المتفجّر برومانسية فجّة. وتقدّم القصة شخصية جندي المشاة (أبو بيدر) من مادبا أصلاً، ومشارك في الحرب مع القوات الأردنية التي تمركزت في فلسطين. وتفتتح القصة على تسلّمه مهمة الحراسة مكان زميله، فيتبادل معه سر الليل، ويظل وحده مع تداعياته وذكرياته:

«وقف على حافة الخندق المتعرّج وراح يلف سيجارة (هيشي): بعد قليل تعتم العين ويصبح التدخين جريمة يرميك العدو على زهرة السيكارة: في باب الواد سلموك بندقية قناص عليها منظار مدرج. وضعت الكوفية على عصا وكمنت في الخندق بالقرب منها.. وحين حركتها يمنة ويسرة اعتقد قبيلك أنها رأسك فدوى عياره الناري في وسطها فطارت إلى الجانب الآخر في الخندق ثم سقطت فيه.. وما كاد قبيلك يرفع رأسه ليتنفس حتى وضعتها له بين العينين: (أفا) وأنا أبوك يا بيدر:

كل الشباب نجوم وأنت قمرهم» (تلك الأعوام، ص ٧٢).

ويواصل (أبو بيدر) تداعياته التي تأتي على كثير من القضايا السياسيّة، وبعض التذكارات العائلية وهو كامن في خندقه، ويردد بعض الأبيات من الشعر الشعبي، ثم يفكّر في الأعداء (اليهود) الذين يحاربهم، ويتذكّر اليهودي الذي تمكن من قتله في معارك (باب الواد) ويخلط التذكر بخيوط من الرؤية السياسية التي تنم عن وعي الشخصية، ووعي منتجها، كي لا تظل فكرة القتل مجردة معلّقة:

«ربما أحضر معه عائلته من أوروبا، أو ربما أحضر زوجته فقط لتقاتل معه، وتركا الأولاد هناك في المدارس: علم ونظافة وشبع، عبروا البحر مثل الجراد.. يأكل الأخضر واليابس.. يدعمهم الإنجليز.. ولكن عجبي. نحن يدعمنا الإنجليز، أليس مهزلة» تلك الأعوام، ص ٧٦.

---

(١) سالم النحّاس، تلك الأعوام، ص ٧١.

ثم يتذكّر (أبو بيدر) اللاجئين الذين تدفّقوا إلى الأردن، ووصلت أعداد منهم إلى مادبا حيث يقيم، ويبدو شديد التعاطف معهم، والإحساس بمصابهم لأنه مصابه هو أيضاً، ويروي في تذكره المشهد التالي:

«*إن مئات الألوف ليسوا مهزلة. مسكين أبو إبراهيم اللداوي وأبو سلامة العجوري، وأبو عيسى، سكنوا في المغارة تحت الدار. . قالوا شهر واحد يا أم بيدر ونعود للبلاد، مسكين أبو ابراهيم. . ستعد أشهراً طويلة. ولن تستطيع البقاء في المغارة. . ثلاث عائلات في مغارة. . نظفوها من آثار التبن وبقايا الدواب أيام العز، ابنة أصل أم بيدر. رفضت أخذ أجرة المغارة، وقالت عيب، أنتم ضيوف. وحين استضافوني في الإجازة الأخيرة شربت الشاي مع بقايا روائح الدواب التي لا يزيلها كل صابون الدنيا، اختلطت بروائح أجساد الناس وأنفاسهم ووصلت إلى الشاي كان خائراً بالروائح، مشبعاً بطعم الرطوبة والقدم*» ص ٧٦.

لقد تضافرت في هذه القصة عدة مؤشرات ودلالات تستحق التنويه:

ـ فقد قدّمت شخصية أردنية امتزجت بالحدث الفلسطيني وتأثرت به، وشاركت فيه، من خلال مشاركة (أبو بيدر) في حرب النكبة سنة ١٩٤٨، وهي مشاركة متعاطفة صادقة كما قدّمتها القصّة، رغم سيطرة كلوب باشا على الجيش آنذاك، وقد أشارت القصة إلى الدور البريطاني السلبي، ولم تغفل الرؤية السياسية التي جاء ملتبسة بالشخصية الأساسية (أبو بيدر).

ـ قدّمت القصة صورة مجموعة من اللاجئين الذين وصلوا إلى مادبا من مناطق فلسطينية عدة (اللد، عجور، . .) ووردت أسماؤهم بالكُنى ذات المحمول الشعبي الدال (أبو إبراهيم اللداوي، أبو سلامة العجوري، أبو عيسى. .) والأخير يغلب أن يكون لاجئاً مسيحياً، فاللجوء لم يميّز بين مسلم ومسيحي، وإنما أصيب به الفلسطينيون جميعاً، بصرف النظر عن الاختلاف الديني. كما أنّ استخدام الكنية يدل على التقارب والتّعاطف، وعلى ما بين الشخصيات من ألفة تسوّغ استبدال الكنية بالاسم.

ـ تكشف القصة عن مأساة اللجوء ومعاناة اللاجئين، وكذلك عن حلمهم بالعودة إلى

وطنهم، وهي أمور حضرت بقوة في واقع اللاجئين حتى اليوم. وفي الكشف عن هذه المعاناة تعرج القصة على التضامن الذي قوبل به اللاجئون من خلال موقف الراوي نفسه وموقف زوجته التي رفضت أخذ أجرة المغارة، ومع أنه تضامن فقير محدود، إلاّ أنه دال، على أولئك الفقراء من غرب النهر وشرقه، ممن تضامنوا طبقياً ووطنياً.

ـ الرؤية السياسية أيضاً واضحة في القصة، من خلال منظور الراوي/ الشخصية إلى الإنجليز وتلميحه إلى دورهم في ضياع فلسطين والتسبب بمأساتها الإنسانية، وهم في الوقت نفسه يتظاهرون بدعم الأردن، من خلال سيطرتهم على الجيش، ومعلوم أن تعريب الجيش تأخّر حتى عام ١٩٥٦. وليس من المتوقع أن ينجح الجيش ـ تحت القيادة الإنكليزية ـ في حماية فلسطين، ومع ذلك كانت هناك استثناءات وطنية مقررة تاريخياً في دور الضباط العرب الذين لم يستجيبوا للقيادة، وفي دور بعض الأفراد ذوي النزعة الوطنية كالذي تصوره هذه القصة.

ومن هذه الأحوال التي صوّرتها قصّتا الإيراني والنحّاس يمكن الانطلاق إلى وقائع أكثر تشابكاً، على مستوى المجتمع الجديد الذي تبدّل تكوينه وتغيّر، «فتكوين المجتمع الأردني الجديد لم يعد ذلك المجتمع الأردني الذي كان يغذ السير قبل الاستقلال بقيادة طبقته المتوسطة المستنيرة للاستقلال، وتصدي هذه الطبقة لحل المشكلات التي كانت تقف أمامها وأمام سائر طبقات المجتمع الأخرى، ومن حولها وبخاصة طبقة الفلاحين، وطبقة البدو التي كانت تكوّن نسبة لافتة في المجتمع. ولم يعد تكوين المجتمع الأردني الجديد ذلك القسم من المجتمع الفلسطيني الذي كان يناضل قبل الحرب الفلسطينية اليهودية في سنة ١٩٤٧ ـ ١٩٤٨ الاستعمار الانكليزي والاستعمار الصهيوني اللذين أنشبا مخالبهما في كيانه. وإنما أصبح المجتمع الأردني الجديد مجتمعاً مركباً معقداً فيه بقية من ذلك المجتمع الأردني (في فترة ما قبل الاستقلال) وبقية أخرى من ذلك المجتمع الفلسطيني (في فترة ما قبل الكارثة الفلسطينية). ولكن هاتين البقيتين دخلتا المجتمع الأردني الجديد لا على سبيل الاختلاط الذي يحتفظ بمشكلات كل منها السابقة على هذا العهد، وإنما على سبيل الامتزاج المركّب الذي أعلى نبرة مشكلات حادة جديدة، هي وليدة هذا التكوين الجديد الذي قام منه هذا العهد»(١).

---

(١) هاشم ياغي، القصة القصيرة في فلسطين والأردن، ص ٦٢ ـ ٦٣.

فركوح : ملامح النّسيج العمّاني

تستعيد قصة (أيوب يا أيوب)[1] لإلياس فركوح مناخ عمّان عام ١٩٤٨، قريباً من أحداث النكبة، وبدايات التشكّل الواضح لعمّان بنسيجها الجديد، والقصة مكتوبة في (١٩ كانون الثاني ١٩٨٠) كما هو مبيّن صراحة في التاريخ الذي وثّقه الكاتب، ومعنى هذا أن العودة إلى بدايات التشكّل عودة واعية بقصد البدء بكتابة التاريخ الاجتماعي والتكوين الديمغرافي للمدينة، ضمن صياغة فنية قصصية تتمكّن من النفاذ إلى المستوى الوجداني والإنساني للمدينة ولطبيعة مكوّناتها الإنسانية. وهذا يعني أيضاً أن فركوح لم يكتب قصته ليضيف نموذجاً آخر لقصة عن النكبة أو عن اللاجئين الفلسطينيين، كما هو الحال في عشرات القصص التي واكبت حدث النكبة أو تبعته في السنوات القريبة منه، إنها ليست قصة (تأريخية) أو (توثيقية) وإنما محاولة جمالية لكتابة التشكّل العمّاني برؤية متبصّرة وأداة إبداعية، ومن شأن كتابة قصصية من هذا النوع أن تتقدّم بنا خطوة أخرى ـ أكثر عمقاً وبعداً من قصص النكبة ـ في سبيل كتابة التاريخ المشترك، والتشكّل الأول للنسيج الأردني الجديد بمكوناته المختلفة.

والقصة ـ أيوب يا أيوب ـ أولى قصص مجموعة (طيور عمّان تحلّق مُنخفضة) وقد بدأ الكاتب قصته بجملة افتتاحية / استهلالية تقول «من قال إنّ جنازة الفقير تمر دون أن يعرف بها أحد» ثم نعرف أنها جملة المرأة (حبسة)، وهي تتساءل أو تتهيأ لصراخ اعتراضي، منعها الزوج عنه صداً للفضائح، أمّا الزمن فهو ليلة باردة من شتاء عمّان، وفيضان السيل (١٩٤٨)، وإلى جانب (حبسة) هناك الزوج (أيوب)، الذي يبدو مهدوداً مكدوداً، يشاركها السهر حول جسد ابنهما المسجّى، الذي تتسلل إليه برودة الموت، و الكانون يتوهج بجمرات صغيرة. . إنه جسد الابن الممدّد، من غير دفء، ولا حرارة. ونعرف لاحقاً أنّ الفتى الصغير مات في تلك الليلة، عندما يستكمل القاص هذا المشهد الافتتاحي بمشهد ختامي يقفل أحداث المفتتح.

بهذا المشهد من المعاناة و الفقر والبرد تبدأ القصة، لتعود من بعد إلى ترتيب مشاهدها والتدرج في نسج خيوطها، لنتعرّف على بقية الشخصيات، وعلى مكونات (عمّان) من خلال مجموعة شخصيات متباينة، تمثّل كل منها خيطاً في النسيج المتنوّع.

ويمكن توضيح النسيج العمّاني، وفق هذه القصة، اعتماداً على الشخصيات التي تكونت منها، كما يلي:

---

(١) إلياس فركوح، طيور عمّان تحلّق منخفضة، ص ٧ ـ ١٥.

ـ مكوّن شرق أردني: ويتمثّل في (أيوب) وزوجته (حبسة)، وابنهما (حمد) الذي كان الضحية الأولى للمدينة، بعد انتقال الأسرة من البادية، إنه الضريبة المبكّرة للتحوّل الحضاري أو الرغبة فيه. وتخبرنا القصة أن (أيوب) كان مستقراً في البادية، يعمل راعياً ويعيل أسرته الصغيرة، ثم تحول إلى عمّان ليغيّر سكناه وعمله، ويفقد ابنه مع هذا التحول. وفي الحوار القصصي نتبيّن اتهام الزوجة للمدينة بأنها سببت المرض للابن (حمد)، أما الزوج فيحيله إلى الفقر وقلّة النقود:

ـ إنها المدينة التي أمرضته يا أيوب.

ـ لا يا (حبسة). إنها النقود.

ـ لا نريدها. لن نموت.

ـ بل سيسرع موتنا. (طيور عمّان، ص ١١).

ـ مكوّن فلسطيني: وقد عبّرت عنه القصة من خلال امرأتين لاجئتين تبيعان الخضار في السوق. وهناك أيضاً فلسطيني غني استأجر مخزناً، ولا يبدو متأثراً بالنكبة كهاتين الفلاحتين «كأنه لم يخسر شيئاً» كما تقول واحدة منهما. فالأثرياء واصلوا ثراءهم في المجتمع الجديد، أما الفقراء فقد ازدادوا فقراً، ولكنهم يواجهون الحياة الجديدة، ويحاولون التشبّث بها، وتجاوز صعوباتها.

ـ مكوّن شامي: ويتمثّل في (أبي بندر) التاجر الذي يعمل عنده (أيوب) في دبغ الجلود، ولا يعطيه إلاّ القليل، إنه تاجر / غني، مثله مثل (غني بيت جبرين) يهتم بعمله ونماء تجارته، ولذلك لا يجد أيوب نقوداً لمعالجة ابنه، مثلما تضطر فلاحة (بيت جبرين) للعمل في سوق الخضار. وتقدّم القصة بعض معالم شخصية التاجر ذي الأصل الشامي، إنه دائماً يصرخ أو ينادي (أيوب.. يا أيوب...)، وحين يحاوره (أيّوب) في مشكلة ابنه، يظل تركيزه على العمل والتجارة، ولا يلتفت للمصاب الإنساني:

ـ الدواء نادر وغال يا (أبا بندر)، والولد يرتجف ولا ينام.

ـ توكل على الله يا (أيوب). أفرغ صناديق قماش «الخام» ورتّبها على الأرفف الفارغة» ص ١١.

وهكذا تجمع القصة هذه المكوّنات، وتبني بينها تفاعلاً تحكمه رؤيتان، واحدة طبقية وأخرى إنسانية مرتبطة بالأولى. فالعلاقة بين أيوب والفلاحة الفلسطينية هي علاقة تعاطف

وتحالف إنساني ، ضد الفقر والعَوَز . وكل منهما يحاول التأقلم مع المدينة والتشبّث بالوجود فيها لاستمرار الحياة .

والفلاحة تعرف (حمد) الصبي بائع الجرائد، وقد لاحظت مرضه، عندما جاءها آخر مرة، وتقدّم القصة هذا المشهد، لتربط الأحداث بالمناخ السياسي، وبالحال الفلسطيني وحضوره في الإعلام، وتتبّع الفلاحة اللاجئة للأخبار :

« . . انتشلت نفسها حين رأته نحيلاً ، صامتاً ، يحدّق بها :

ـ ها يا (حمد)؟ ماذا في الأخبار اليوم ؟ هل سنرجع للبلاد ؟ . .

قال بلهجة شبه بدوية :

ـ (الأردن) تقول إن الهدنة قد تفشل . و (النسر) نشرت أن الأعور هو الذي يفاوض .

لمست الفلاحة أن الصبي يتكلّم بوهن، فأرادت التأكّد فحثّته :

ـ (الأردن) كلامها بائت ، فلقد أخبرْتني بذلك أمس . ولكن من قرأ لك خبر (النسر)؟

أجاب الصبي بتلقائية فجة دون أن تخفى ارتعاشته عليها :

ـ (أبو بندر) الشامي صاحب الدكان» ص ١٠ .

تتابع اللاجئة أخبار فلسطين/ من صحف يحملها صبي بدوي الأصل ، وهو يبيع صحفاً لا يتقن قراءتها ، لأنه لم يدخل المدرسة ولم يتعلّم شيئاً في المدينة، فيلجأ إلى آخرين كالتاجر الغني الذي يعمل والده في دكّانه، وحاله هذا يذكرنا بشخصية (بائع الصحف) التي رددتها قصص النكبة واللاجئين عن أولئك الفتية الذين يحاولون مواجهة قسوة الحياة، من خلال بيع الصحف لمن يقرأون ويملكون النقود، أما هم ، فقد يتهجون العناوين، وقد لا يعرفون من حروفها شيئاً كالفتى (حمد) الذي ينتهي إلى الموت في برد عمّان، فيكون أضحية مبكّرة للتشكّل المديني، وللتحول غير الطبيعي من الرعوية إلى المدنيّة الذي تزامن مع النكبة، وهي ـ النكبة ـ تحوّل طارئ منكوب، وليست من تلك التحوّلات الطبيعية التي تحدث عادة نتيجة التغيّرات الاجتماعية المتتابعة .

وتكثّف القصة أبعادها الإنسانية في كشفها عن الود السري بين (أيوب) والفلاحة ذات الثوب المطرّز، فكلاهما في موقع واحد من حيث الانتماء الطبقي في المدينة الجديدة، ويأتي

هذا الرصد على النحو الآتي الذي يكشف طبيعة النسيج العمّاني في تشكّله الأوّل:

«*بين الفلاحة ذات الثوب المطرّز في السوق، و (أيوب) ناتئ الفكين ذي رائحة الجلد المدبوغ.. مسافة من الود السري. هي تغبطه على (حمد) الهزيل القافز بين الطين وأخبار الحرب وبينهما. وهو يشعر بخجل الرجال لمرأى (الحريم) تعمل في السوق.*

ماذا يجمعهما؟

(حمد) الصغير. المنطقة الواحدة. زعيق (أبي بندر) الشامي. غنيّ (بيت جبرين) الذي شغّل فلاحة قريته لتنظّف له محلّه الجديد. خضار آخر النهار تبقيها له بيخس الثمن. الطين. الخوف على حمد. الخوف من الغد». ص١٢.

لقد انتقلت المرأة الفلسطينية لاجئة إلى عمّان، ونقلت معها (الثوب المطرّز) في إشارة إلى اللباس التقليدي للفلاحة الفلسطينية، وهي تظهر به في السوق، فيدل على هويتها وانتمائها الأول، وأيوب أيضاً ما زال يحتفظ بوعيه البدوي الذي تخنقه المدينة، وما تفرضه من قيم جديدة (إنه يشعر بخجل الرجال لمرأى الحريم تعمل في السوق)، لكنه يعرف أن المدينة بواقعها الجديد المختلف تفرض عليه وعلى المرأة معاً أحوالاً جديدة، ستصبح لاحقاً من المسائل المعتادة المألوفة.

ويبدو الاثنان في موقع طبقي واحد، هو يتعاطف معها، ويخجل لمرآها في السوق (استناداً لموروث البداوة) وهي أيضاً تخبئ له بقايا الخضار، مثلما تعطف على (حمد) وتحبّه، وتشارك أباه الخوف عليه، ويبدو موقعهما متعارضاً مع الموقف البرجوازي، لأبي بندر صاحب العمل، وللغني الفلسطيني الذي لم يتأثّر بالحرب، ويبدو أقرب إلى (أبي بندر)، ولا يبدو قريباً من المرأة الفلسطينية ولا من فلاحة قريته التي استغلّها في تنظيف محلّه الجديد. إنه لا يبدو متأثراً بالنكبة، وليس ثمة أسباب تربطه بأيوب ولا بالفلاحة، لأنه في موقع آخر مغاير لهما.

وهكذا شكّلت هذه القصة نسيجها من المكوّنات المتباينة لعمّان عام ١٩٤٨، في بدايات تشكّلها الأشد وضوحاً وتحوّلاً، ويبدو المكوّن الفلسطيني فيها واضحاً، كما تبدو أحداث فلسطين جليّة فيها، من خلال متابعة أخبار الحرب والهدنة، التي يتأثّر بها الجميع وتتأثّر بها المدينة في حركتها وتجارتها وتشكّلها.

وتنتهي القصة باستكمال ما بدأت به في مفتتحها، حيث يدخل الفتى في كابوسه الأخير، وهو ذاته كابوس عمّان، وتنثر القصة مفردات هذا الكابوس الذي تتكرر فيه المكوّنات العمّانية ذاتها، لكنها ترد في سياق الهذيان، كلمات متقطّعة، تنتهي بصورة الفلاحة ذات الثوب المطرّز «كانت آخر ما نطق به (حمد)، وكان وجهها، في آخر مرة رآها (أيوب)، عيوناً تنبع بالهلع»، وهكذا تزداد الفلاحة الفلسطينية حضوراً، مثلما يتأكّد حضور المكوّن الفلسطيني كأحد المكوّنات الكبرى في تشكيل مدينة عمّان بعد النكبة.

طيور عمّان

ويقدم (إلياس فركوح) على محاولة أخرى لتتبع تطوّر عمّان، ومتابعة نسيجها الاجتماعَي، في قصة (طيور عمّان تحلّق منخفضة) وهي القصة التي جعلها عنواناً لمجموعته القصصية الثانية. وتقدّم القصة صورة لتوسّع عمّان وامتدادها في نهاية السبعينات، وخصوصاً مع بروز المسافة الفاصلة بين قسميها الشرقي والغربي، كمسافة فاصلة بين طبقتين، وعالمين شبه مختلفين.

وتقدّم القصة شلّة أصدقاء مكوّنة من خمسة أفراد، تجمعهم السياسة والثقافة والصداقة الشخصية. أربعة منهم متقاربون، والخامس هو صاحب العربة الذي يبدو أقرب إلى الطبقة البرجوازية التي لا ينتمون إليها، ومع ذلك فقد جمعتهم به مجالس الثقافة، وهم يستشعرون مسافته عنهم، ويعاملونه بوصفه (صاحب العربة) وليس عضواً في المجموعة المتآلفة.

وتسرد القصة رحلتهم إلى الجانب الغربي المجهول من المدينة، بقيادة (صاحب العربة) الذي يبدو أعرف منهم بعمّان الغربية. ويقوم المبنى السردي على ما يدور بينهم من حوارات أثناء توغلهم في الشوارع الموصلة إلى الجانب الآخر، وعلى ما تقدّمه القصة (من خلال الراوي العليم) من تعريف بهم. وصولاً إلى المعركة/ اللعبة التي تنتهي بها القصة قبل عودتهم من غزوهم المرح.

ويختار القاص شخصياته بعناية، لتمثل التنوّع العمّاني، فمن بين أفراد المجموعة يبرز إبراهيم، وتعرفه القصة بأنه:

«موظف بسيط في أحد البنوك، يقولون له: أنت لن تحصل على رتبة يا إبراهيم. حضورك الساخر يستفزهم، وهم لا يطلبون إلاّ الطاعة. من نازحي

٦٧ . *خرج ووالدته من أريحا، وعاين الموت في (الخان الأحمر)* » ص ٤٦ .

والخان الأحمر ـ كما توضحه القصة في أحد هوامشها ص ٤٦ ـ (موقع عسكري احترق في حرب حزيران في الغور الغربي) .

وإبراهيم مثقّف ومهتم بالسياسة ـ مثل بقية أصدقائه ـ لكنه يبدو أكثر تجربة منهم في موضوع الحرب حين يتحدّثون عنها، فيقول لهم :

«*الحرب !أية حرب؟ نحن لن نحارب. قالها (أبو رقيبة) حين رأى البيوت الفخمة في الضفة. هاجمناه، وخوّناه يا إخوان. وعندما أتت الحرب هربنا أمامها. لم نكن بأفضل منه*» . ص ٤٦ .

وتبدو شخصيته ـ إضافة إلى اهتماماته السياسية والثقافية ـ ميّالة إلى السخرية الدالة على نقد الواقع، وعدم الرضى عنه، وكأنها متأثرة بتجربة النزوح عام ١٩٦٧، والموت الذي عاينه أثناء الهجرة من أريحا إلى شرق الأردن .

ومن الشخصيات الأخرى التي تمثّل خيطاً آخر في تشكيل عمّان شخصية (خلف) صديق إبراهيم وترسم القصة شخصيته على النحو الآتي :

«*أسمر بدوي من (المفرق) اتزانه وتحفّظه المصاغان صياغة يدلان على كبر في السن هو دونه. في وجهه قساوة الصحراء وجفافها، خلافاً لخطيبته المنبئة بمفرداتها المدينية، عن طراوة. وكذا قسماتها الناعمة. مشلوح في بقعة منسية جففتها شمس الجنوب. داخل غرفة من قصدير علق على بابها يافطة تقول : (شؤون جمركية)* ص ٤٧ .

أما خطيبته فاسمها (نفرتيتي) ويناديها الأصدقاء اختصاراً (تيتي)، نشأت في عمّان، تعيش مع أمّها الشركسية، ولذلك فـ « *ملامح وجهها تحمل اختلاط الدم الشركسي ـ أمها ـ مع العربي ـ والدها المتوفى*» ص ٤٤ . وهي بذلك تمثّل خيطاً في تكوين عمّان، فهي ابنة المدينة، لكنها تبدو فقيرة، (وتحب خطيبها خلف، وعلى يديه تتلقّف الفكر السياسي) .

وهناك شخصية أخرى هي (نسرين) التي تقدّمها القصة كمثقفة تكتب مقالات نسائية تتكسّب من نشرها، كما أنها «*أرملة، لم تتعلّم من زوجها سوى الإنجاب، وهبوط السلّم الاجتماعي درجة أو درجتين، وما تبقى لقراءة الكتب والمحاججة وتذوّق*

موسيقى بيتهوفن وباخ وشوبان . . » ص ٤٤ .

فهذه الشخصيات المتنوعة تمثل تعدد عمّان، مثلما تكشف عن تحوّلاتها في عقد السبعينات . ، وإذا كانت شخصية (إبراهيم) ذي الأصول الفلسطينية شخصية واضحة ، تمثل أحد تنويعات عمّان، فإن الاهتمام السياسي الذي تشترك فيه المجموعة العمّانية كلها ، متصل أيضاً بفلسطين، مما يعني أن الهم الفلسطيني هم مشترك في المجتمع الأردني المتحوّل ، بغضّ النظرعن أصول أبنائه أو أعراقهم . كما أنّ القصة تبرز صلات جديدة في المجتمع الحديث تتمثل في الرابط السياسي والثقافي، مما يعني ولادة روابط مختلفة في المجتمع المدني، لا تقف كثيراً عند الرابطة الدموية، أو العرقية، مما يتسع دوره خارج المجتمعات المدنية عادة .

وتنتهي القصة في إحدى البنايات الجديدة في عمّان الغربية، يدخلونها بتواطؤ مع الحارس بعد أن انتحى به صاحب العربة، وتفاجئهم رحابة المكان، وفخامة بنائه، حتى يخيّل لهم كأنه قلعة ضخمة . ويتحولون بعد ذلك إلى لعبة مسليّة انقسموا فيها إلى فريقين متنازعين .

والمعركة/ اللعبة، معركة متخيلة لعلها تحمل في مدلولها البعيد طبيعة الحراك الاجتماعي الذي قد يصل درجة (العراك) أحياناً، لكنه يظل ضرورياً وطبيعياً في مجتمع متنوّع مثل - عمّان - وتقدّم القصة هذا المشهد، بلغة سريعة، وجمل قصيرة حادة، تتواءم مع سرعة الحدث، وطبيعة اللعبة القائمة على الخفّة، وسرعة الحركة، وفيها محاولة لمحاكاة أصوات إطلاق النار، ويرد كل ذلك في صيغة فنية تستوحي لغة المعارك والمحاربين .

وتنتهي المعركة/ اللعبة بإصابة (خلف) بجرح في ركبته بسبب السقوط على الدرج، فيتوقف أصدقاؤه عن اللعب، وهو يفلت ضحكة عصبية خلال ألمه :

- لا شيء . جرح بسيط . هل انتهت المعركة

فترد المرأة وقد انحنت على الركبة :

- انتهت ولم تبدأ . كلنا بخير . كلنا خندق واحد .

فالتنوع والتعدد ينتهيان في إطار الوحدة، ولعل هذا بعض ما يميّز شخصية عمّان ، من ناحية تنوّع الخيوط التي شكّلت نسيجها الاجتماعي .

وعلى الرغم من هذه التجربة اللافتة في متابعة تحوّلات عمّان، فإن (الياس فركوح) قد فارق هذا التوجه، وتجاوزه إلى خطوط أخرى من تجربته، متخلّياً عن خط مميّز في تجربته، لصالح القصة الحرّة التي لا ترتهن إلى الواقع أو المرجعية، ربما بتأثير من جمال أبو حمدان كما

ذهب القاص نفسه في إحدى شهاداته ـ وأحسب أن استكمال هذ الخط العمّاني ، بالرؤية المتبصرة التي بدأها به ما تزال ممكنة ، ولعل الحاجة إلى استكماله، أشد إلحاحاً من أية كتابة أخرى.

سلاماً يا عمّان

ونجد في مجموعات (قاسم توفيق) ذكراً صريحاً لعمّان ، بل إن واحدة منها تحمل اسمها في العنوان وهي (سلاماً يا عمّان، سلاماً أيتها النجمة) كما تشتمل مجموعة (مقدّمات لزمن الحرب) على عدة قصص تذكر عمّان، وتتخذ منها فضاءً مكانياً، وأفقاً قصصياً فسيحاً. لكن قليلاً من هذه القصص تتعرّض صراحة للتشكيل الاجتماعي للمدينة أو للمكون الفلسطيني، متداخلاً مع المكونات الأخرى، على نحو يتقصّد قراءة النسيج الجديد.

ومن القصص التي تربط بين عمّان والمكون الفلسطيني قصة (أغنية عن مدينة تشبه النهار)، وهي قصة تنفتح على التذكّر والتداعي، إذ تستعيد الشخصية سفرها إلى روما ولقاءها بفتاة تدعى (روزا) في تجربة عشق خلّفت حباً وتعلّقاً نقلا(روزا) إلى مستوى الرمز الشفيف فصار الراوي/ الشخصية يقول عنها في تداعيه:

«*روزا يا أغنية الفقراء في السجون وفي المنافي، وتحت خشب المشانق، حلمت بوجهك حفنة زعتر عند الصباح، وحبّات زيتون في الحقل، ووجه أمي عند موتي*» *مقدّمات لزمن الحرب*، ص ٦٧ .

ويأتي هذا الخطاب السردي بأثر رجعي من خلال التذكّر الاستعادي، إذ أن (روزا) التي التقاها في روما مثّلت نقطة الضوء في الروح، ومثّلت استنهاض الوجدان المتعثّر، أهدت الشاب صليباً (وهو مسلم) فعلّقه في عنقه تذكاراً محبّباً لروزا، ولروما قبل أن يغادرها عائداً إلى عمّان.

ورغم غلبة التداعي الذي يؤدي إلى شيء من الضبابية واتساع الانثيالات الوجدانية التي تخفف من جذوة السرد، فإننا نستطيع أن نتبيّن بعض الخيوط الأساسية المتصلة بموضوعنا فروزا ابنة عائلة فلسطينية من بيت لحم أصلاً ، تقيم مع عائلتها في روما منذ عشرين سنة (وفق الزمن القصصي)، ولعلها تعمل فيما يشبه عمل الدليل السياحي للعرب القادمين حديثاً إلى المدينة اليونانية العريقة. وهذا ما هيأ لها اللقاء ببطل القصة ، لكن علاقتها معه اختلفت لأنه

بدا مختلفاً، ومن المقاطع الدالة في القصة هذه الفقرة التي يجتمع فيها الحديث عن فلسطين وعمّان معاً، في نسيج إنساني واحد:

«التفتُ إلى وجهك وقلت:
ـ فلسطينية؟

ـ أجبتني: نعم، من بيت لحم.
قلت وأنا أعود لنفسي، بعد أن فقدتها تماماً وأنت تلمسين كتفي وتصرخين: أنت عربي حتى أحسست أني بحلم أو بغيبوبة أكره أن تكون خيالاً، قلت لك:
ـ أنا فلسطيني، لكني أعيش في عمّان.
وقبل أن تسأليني منذ متى؟ أكملت أني ولدت هناك، ونشأت هناك، وتعلّمت هناك، ولعبت هناك أيضاً، قلت:
ـ عمّان رائعة.
أجبتك:
ـ هي مثلك صغيرة وجميلة، وفيها كل الناس الطيّبين. وكأنك أحسست بي أكثر فلم تسأليني لماذا تركتها؟ صمت يا روزا. كنت جميلة كالقمر بقميصك الأزرق، وبنطلون الجينز الذي حاصر جسدك الجميل..»

مقدّمات لزمن الحرب، ص ٦٩.

ففي هذا النص تجتمع عمّان إلى جانب فلسطين، من خلال شخصيتي القصة، فالشاب (اسمه سليم) من أبناء عمّان، ميلاداً ونشأة وحياة، أي أنه من الأجيال المتأخرة بعد النكبة، لكنه لم يزل أيضا متصل بفلسطينه، من خلال تعريفه بنفسه (أنا فلسطيني) وعلاقته بالاثنتين ـ فلسطين وعمّان ـ ليست علاقة تعارض، فأن تحب فلسطين لا يعني أن الثمن المقابل أن تكره عمّان، وأن تعيش في عمّان، فلا يعني أن تنسى فلسطين، وهكذا تقوم صلة على الارتباط بفلسطين وعمّان معاً، ولذلك يكون تعبير الشاب حاسماً في ارتباطه بمدينته. (هي مثلك صغيرة وجميلة، وفيها كل الناس الطيبين).

وتعلمنا القصة أن الشاب (سليم) يقتنع تحت إلحاح (روزا) بضرورة العودة إلى الوطن وعدم الفرار من المواجهة، وهنا تتكشّف الأبعاد النضالية أكثر في القصة، فالشاب من المطاردين السيّاسين، (وهذا يضيء جانباً من التاريخ السياسي لعمّان قبل إلغاء الأحكام

العرفية، وإشهار الأحزاب)، وتنتهي القصة باعتقاله في المطار، ولكنه يظل يتذكّر (روزا) ويحكي قصتها لرفاقه السجناء، حتى صارت أشبه برمز مشترك، يغنونه في أشعارهم، ويذاكرونه في أحاديثهم، صارت تساعدهم على الصمود، والإباء. ولا يبدو الاعتقال مؤثراً في صلة الراوي / الشخصية بعمّان، فهو يربطه بنضاله السياسي مع بقية الرفاق، وعمّان هي فضاء هذا النضال مثلما أنها فضاء التذكّر والحلم. .

ولعمّان حضور مشابه في قصص أخرى، لكن المكوّن الفلسطيني أضعف حضوراً، على الرغم من أن قصص (قاسم توفيق) تقدّم لنا صورة ضافية لمناخات العمل السياسي والنضال السري في عمّان ـ وهي من هذه الناحية ـ تتوافر على قيمة وثائقية وسياسية ـ تتضافر مع القيمة الجمالية لقصصه التي لم تتخل عن ربط السياسة بالحب والوطن والمخيّم والحارات الشعبية في غالب الأحيان.

الانتفاضة

تبدو (الانتفاضة) فصلاً آخر من فصول المقاومة في فلسطين، وهي - في جوهرها المقاوم - لا تمثل حدثاً جديداً غير مسبوق في الحياة الفلسطينية؛ وإنما هي تجل أعمق وأوسع لسجل طويل من النضال ضد المحتل، بدأ في الثورات المبكّرة قبل النكبة، وظلّ حاضراً بصورٍ متعددة، وقد مثّلت الانتفاضة صورة جديدة للنضال، وكان فيها الكثير من السمات المميزة التي تفرقها عن غيرها من الثورات السابقة.

وقد ارتبطت الانتفاضة بالحجر، فسميت أيضاً (ثورة الحجارة)، ومثلت صورة مقاومة شعبية شاملة، اتسعت لتشمل أنحاء فلسطين، مثلما شاركت فيها سائر مكوّنات المجتمع الفلسطيني ومختلف أجياله. وقد تركت آثاراً عميقة داخل فلسطين وخارجها، وانتهت بدخول منظمة التحرير وبعض الدول العربية في مفاوضات مباشرة علنية مع إسرائيل لأول مرة منذ نشوب الصراع واحتلال فلسطين. وقد عادت للتجدد غير مرة بعد دخول المحاربين القدامى وظهور ما سمي بالسلطة الوطنية الفلسطينية، وقد توقفت ثم عادت للتجدد مراراً في صورة دفاع إنساني عن حق الإنسان الفلسطيني في الحياة والوجود[١].

وقد حضرت الانتفاضة في قصص كثيرة سننتخب بعضها لمتابعة أطراف الصورة، والكيفية الأسلوبية التي نقل فيها الحدث من الواقع إلى الكتابة القصصية، ومن النصوص التي تمثّل حضور الانتفاضة الأعمال التالية:

---

(١) تجدر الإشارة إلى المقالة الهامة التي كتبها الروائي العالمي جارسيا ماركيز عن مأساة الشعب الفلسطيني، انظر ترجمة لها في: صحيفة الرأي الأردنية، الصفحة الأخيرة، ٢٩/ ١/ ٢٠٠٢.

١ . قصص (انتفاضة وقصص أخرى) لرمضان الرواشدة وهي مجموعة قصصية تشتمل على عشرة عناوين في ثلاثين صفحة صدرت عام ١٩٨٩ .

٢ . قصة (أن تنظر إليهم بغضب) لمحمود الريماوي من مجموعته (غرباء) ١٩٩٣ .

٣ . قصة (يوميات سارية الحجر) لنايف النوايسة ، من مجموعته (خُرْمان) الصادرة عام ١٩٩٤ .

٤ . قصة (حالة هزيمة) لخلود جرادة ، من مجموعتها (للمدينة وجه آخر) الصادرة عام ١٩٩٥ .

٥ . قصة (حمّى ليلة العيد) ، ليحيى القيسي ، من مجموعته (الولوج في الزمن الماء) الصادرة عام ١٩٩٠ ، وتحضر فيها الانتفاضة بصورة كابوسية ، كأحد المكوّنات الأساسية في القصة المبنية على عنصر التداعي .

قصة مبكّرة

وقبل أن نعرض لهذه النصوص ، يمكن أن نبتدئ بنص قصصي مبكّر ، هو قصة (الديك)[1] ليوسف ضمرة ، من مجموعته (اليوم الثالث في الغياب) الصادرة عام ١٩٨٣ ، والقصة مؤرخة بـ ١٩/ ٥/ ١٩٨٢ . وميزة هذه القصة أنها ذكرت لفظة (الانتفاضة) صراحة ، للدلالة على فعل المواجهة الفلسطيني ، في هيئة رؤية ممتدة تهجس باتّساع النضال الشعبي المتواصل . ولعل هذه القصة من بواكير القصص العربية التي بشّرت بالانتفاضة ، وتنبأت باشتعالها ، لا ضرباً بالغيب ، وإنما اعتماداً على المقدّمات المبشّرة بالفعل المنتفض ضمن حركة الواقع الفلسطيني .

واللافت أن تبنّي القصة للمقاومة/ الانتفاضة وتبشيرها بانطلاقها في فلسطين يبدو متزامناً مع انكسار المقاومة خارج فلسطين ، وخروجها نهائياً من آخر قواعدها في لبنان صيف ١٩٨٢ .

وتتوافر هذه القصة على روح شعبية في مناخها وحوارها ومنطوقها القصصي عامة ، من خلال اعتمادها على صورة عائلة فلسطينية (الأب ، الأم ، الابن) . وفي الموقف الأول يبدو الأب متشائماً من الدجاجة الي أحضرتها زوجته ، على عادة التطيّر القروي من بعض

---

(١) يوسف ضمرة ، اليوم الثالث في الغياب ، ص ٤٧ .

الأشياء. أما سبب التطيّر فلأن ما جلبته زوجته من طيور يرتبط في ذاكرته بأحداث سيئة، وحينما يسأل الزوجة عن دجاجتها بغضب، يدور بينهما الحوار التالي:

« ـ من أين جئت بهذه «الصرماية» ؟

قالت بهدوء وشمس أول آذار تزحف للبحر:

ـ هذه المرة فقط.. وإن شاء الله لا يحدث إلاّ الخير..

صرخ بغضب:

ـ مثل الخير الذي جاء به زوج الحمام سنة ثمانية وأربعين، والزوج الأبرق سنة السبعة والستين.

قالت بلطف:

ـ يا ابن الحلال يعني هو الحمام الذي جاء باليهود؟»

(اليوم الثالث في الغياب، ص ٤٧).

أما (أبو صابر) ـ وهذه كنية الأب ـ فيظل متشائماً رغم معرفته أن الحمام لم يأت باليهود، ويستعيد في ذاكرته الهزيمتين المؤلمتين، والحوادث الصغيرة المرتبطة بهما، وخصوصاً الحمام الذي كان يطير مع دخول اليهود ولا يعود. ويمكن إذا تجاوزنا البنية الظاهرية تفسير غياب الحمام، بغياب الأمن والسلام مع مجيء الاحتلال، بما يتركه من ترويع وتشريد، وما يمارسه من عدوان على الإنسان الفلسطيني بعدما كان آمناً في وطنه. وهو رمز بسيط إذا شئنا فهمه على هذا النحو، ضمن موروث الحمام أو الزيتون مما يرتبط برموز كبرى تآلفت عليها الإنسانيّة.

أما صابر ـ الابن، فنعرف من القصة أنه طالب في جامعة بير زيت، يستذكره الوالدان وينتظران عودته لكن الأب يظل متوقعاً حدوث شيء ما، استمراراً لتطيّره من (الدجاجة) ويربط ظهورها في البيت بضرورة حدوث شيء ضمن الحياة الفلسطينية، ومن خلال التداعي تكشف الشخصية عن بعض الأحداث.

«ماذا سيحدث بعد ذلك؟ الجامعة وأغلقوها، ثم فتحوها.. الولد؟ اعتقلوه وضربوه وخرج» ص٤٩.

هكذا يحدث أبو صابر نفسه، وهو يتمشّى في شوارع القرية. وحين يعود يجد (صابر) قد عاد، فيسلم عليه، ثم تتحوّل القصة إلى حوار بين الأب والابن حول أحداث الجامعة، وما

فيها من مواجهات مع العدو . . ويفضي الحوار إلى تشديد الأب على ابنه بأن يشارك زملاءه في نضالهم ومواجهتهم.

وتنتهي القصة باعتقال صابر مع عدد من زملائه ووصول هذا الخبر إلى الوالد الذي يغير موقفه هذه المرة ولا يظل على تطيره المرتبط بهزائم سابقة!

«*أخبر أبو صابر أن ابنه معتقل مع كثيرين، وأنّ الانتفاضة هذه المرّة لن تتوقف . . . ضحك أبو صابر، وبعد لحظات خرج، وعاد إلى البيت، وما أن رأته زوجته حاملاً ديكاً بعرفه الأحمر الطويل حتى دهشت . . . ناولها الديك برفق وهو يقول:*

ـ خذي، ضعيه مع الدجاجة في الدار (هالمرّة ما في حمام، في ديك، فاهمة؟)» . ص ٥١

ونتوقف أمام الحدث الجديد: الانتفاضة، بوصفها حدثاً إيجابياً، مرتبطاً بالرجولة والقوّة، مما قلب دلالة التشاؤم والتطيّر إلى نقيضها، فأصبح الديك رمزاً إيجابياً للمواجهة، بدلاً من الحمام الذي يغيب، لأن السلام مفتقد وغائب بوجود المحتل.

وبصرف النظر عما يمكن أن يلمحه القارئ من بساطة الرموز وانكشافها ، فإنها تظل معبّرة عن التغيّر الذي أصاب الروح الفلسطينية مع اشتعال الانتفاضة، ونحن هنا عام (١٩٨٢) مع بواكيرها الأولى، عندما بدأت تشتعل من فترة إلى أخرى في الجامعات ومعاهد التعليم وغيرها من مواقع التجمّعات الفلسطينية، حتى عام ١٩٨٧ عندما اشتعلت وتواصلت ولم تتوقف إلاّ بعد سنوات.

انتفاضة وقصص أخرى

هذا هو عنوان المجموعة القصصية لرمضان الرواشدة، وهي مجموعة صغيرة في ثلاثين صفحة، تضم عشر أقاصيص أو مشاهد قصصية متتابعة هي: (المخيم، الكرتونة، انتفاضة، وهم، التحوّل، الزنزانة، خالتي، الشرارة، انتحار، المحرر).

وقد جاء إهداء المجموعة صريحاً على النحو الآتي « إلى شهداء ومعتقلي وجرحى الانتفاضة المباركة، وإلى كل المستعبدين في الأرض علّهم ينتفضون».

وتبدو سائر قصص المجموعة مستمدة من الواقع الفلسطيني إبّان الانتفاضة، فهي تمثّل

قراءة الكاتب لذلك الواقع، ومحاولة محاكاته قصصياً، فبذلك تكون قصصه محاولة لتحويل واقع الانتفاضة إلى واقع فني - سردي. وعلى تفاوت في نجاح القصص من حيث اكتمالها الفني، فإنها تعبّر بتلقائية وحميمية وحماسة عن الانتفاضة، وتفاعل الكاتب الأردني معها، وإذا أخذنا بالاعتبار أن هذه الأقاصيص أولى خطوات صاحبها في الكتابة، فإننا سنجد لها أكثر من عذر على كثير من المشكلات الفنية، فهي قصص أولى مبكّرة، تمثل رغبات الكتابة وطموحها، وقد اختارت موضوعاً صريحاً مباشراً، لكنه - لهذا السبب - ولأنه من القضايا الكبرى - يصعب تحويله إلى كتابة فنية تعدل عن الواقع الفعلي إلى واقع فني مسيّج بالرؤية الممتدة، وخصوصاً عند إحساس الكاتب أنّ الموضوع أكبر منه، وأنه طاغ عليه، أكثر مما هو - الكاتب - مسيطر على موضوعه، متمكّن من الأدوات التي تمكنه من تلك السيطرة.

في النص الأول الذي يحمل عنوان (المخيم) نجد القصة تفتتح بوصف المخيّم على لسان البطل / الشخصية.

> «*مخيمنا هذا المخيم الفقير الصغير، لكنه بحجم امتداد الوطن. المخيم بيوت من الصفيح، جميل هذا المخيم، لكن الاحتلال لا يرحم، قهر مستمر لنا نحن المهجّرين إلى مخيمات الضفة*» ص ٧.

ثم يتحوّل الخطاب من ضمير المتكلّم بصوت الجماعة (مخيمنا . . قهر مستمر لنا . . نحن المهجّرين .) إلى خطاب بضمير المخاطب «تمضي الآن في الزقاق . . » ونلمح في هذا الخطاب بعض الآثار الصريحة لمحمود درويش بوصفه صوتاً مهيمناً على كثير مما كتب عن فلسطين شعراً ونثراً « كيف وأين قتلت يا ابن أبي» ص ٧ . وتستمر القصة في تتبع عودة الشخصية إلى البيت، وعند وصوله يجدهم في انتظاره، كي يعتقلوه فيمضي معهم حيث يكون مصير الأبطال والرافضين.

وتنتهي القصة عند هذا الحد من الناحية الحكائية، لكن القاص يضيف لها فقرة يتحوّل فيها الواقع إلى أسطورة، تعبّر عن معنى متكرر في قصص الأبطال، يتمثل في أسطرتهم بطولياً، إذ يتحوّلون إلى رموز إيجابية تلبي طموحات الجماعة، أكثر مما تعبّر عن حقيقتها الفعلية.

وهكذا يتحوّل المعتقل إلى الالتباس بصورة القمر، الذي انطفأ عند غيابه، فخاف الناس، وندبت بنات نعش (مجموعة من النجوم)، لكن :

> «*الكل أيضاً لم ينم تلك الليلة . . وفي منتصف الليل يقال أنّ الناس هنالك شاهدوا القمر يطلع من جديد ولكنه كان قوياً باهراً جميلاً . . كان بصورتك*

وهيبتك» ص ٨ .

ففي هذه الخاتمة يتحوّل البطل إلى صورة ملتبسة بالقمر، كأنما قد ارتفع في أنظار الجماهير، وملأ وجدانهم فأمسوا يرونه حيث يحبون: عالياً مهيباً مرسوماً على صفحة القمر، وهي صورة متكررة في الأدب الشعبي ووعي الجماعة حين تفتقد البطل، وإذ تجد بطلها فإنها تمنحه أرقى الصور وأرفعها، حتى لو كانت صورة أسطورية فوق التصديق[1].

أما القصة التي تحمل عنوان (انتفاضة) فتحاول أن تعبّر رمزياً عن معنى المقاومة ـ الانتفاضة، من خلال مشهد جنود الاحتلال، وهم يدخلون بيت إحدى الأسر العربية، ويفتشون عمن اشتهرت باسم (انتفاضة)، فلا يجدون شيئاً، وتساق الأسرة كاملة إلى «السجن، وتمر الأيام دون أن يعود أحد منهم» وتعمد القصة إلى دمج المعقول بغير المعقول، والواقعي بالأسطوري مع الاقتراب من النهاية:

«أبو محمد يعلم أنه إن مات أو قتل، فإن العذراء الجميلة ـ ستبقى في قلوب الجميع من بعده . . هي تعلم ذلك وتعلم أنها ستدخل القلوب كافة» ص ١٢ .

وهذه العذراء الجميلة هي الانتفاضة الجديدة، التي يحاول الجنود اجتثاثها وإجهاضها بلا فائدة. ونستعيد هنا تلك الطريقة المعروفة في المماهاة بين الأرض والمرأة والثورة، في كثير من النصوص المتعلّقة بفلسطين. ولعل هذه القصة تستوحي ذلك التراث الحديث في تصوير القضية.

وتنتهي قصة (انتفاضة) نهاية تعبيرية، بما يشبه التفسير الأسطوري المعروف في الحكايات الميثولوجية الدالة:

«عندما جاء الربيع شاهد أهل الحارة وردة حمراء تنبت من بين الركام من شدفتي صخرة جرداء قاسية تطاولت ثم تطاولت حتى غطت السماء . . عندها لم

---

(١) يمكن التذكير هنا بما حدث أثناء حرب الخليج الثانية، بعد آب ١٩٩٠، عندما ضربت الصواريخ العراقية تل أبيب لأول مرة في تاريخ العرب الحديث، إذ شاعت حكاية شعبية آنذاك، مفادها أن عشرات أو مئات الناس شاهدوا صورة الرئيس صدام حسين ـ في تلك الليلة ـ على صفحة القمر، وقد مضت المخيلة الشعبية بهذه الصورة إلى حدود بعيدة من الأسطرة والتخيّل . . وهذا تعبير ميثولوجي للمخيلة الشعبية حين تفتّش عن البطل الغائب، ثم تتوهم أنها وجدته. ونلاحظ هنا أن قصة رمضان الرواشدة قد أوردت مشهداً آخر لصورة مختلفة عام (١٩٨٩) من وحي الانتفاضة.

يتعجّبوا !» ص ١٢ .

فهذه النهاية ذات الأسلوب التعبيري، تحاول الاقتراب من رمزية الانتفاضة التي بزغت من واقع صَلْد، لكنها نبتت رغم كل شيء. . والوردة الحمراء دائماً مرتبطة بالدم، وأقرب شبهاً بزهرة الحنون (الدحنون) المرتبطة بفلسطين، وذات الميراث الأسطوري البليغ .

وفي قصة (التحوّل) رصْد لتحوّل الفتاة البرجوازية من رافضة للسياسة ولاهتمام الشاب الذي تحبه بها، إلى فتاة مناضلة نتيجة للتغيّرات التي لحقت بالانتفاضة . وخصوصاً بعد تعرّض حبيبها للسجن . ويتعرّف الشاب على أحوالها الجديدة وهو في سجنه من خلال أحد الأصدقاء الذين يزورونه . وقد جاءت ا لقصة بأسلوب السرد المباشر الذي تخللته حوارات مباشرة أيضاً، خلافاً لعدد من القصص الأخرى التي هجست ببعض التحوّلات الرمزية/ التعبيرية . وقد بَدَت المسافة أكثر اختصاراً بين القصةالقصيرة بشروطها التعبيرية والفنية الحديثة وبعض الحكايات الواقعية التي يمكن أن نفتّش عن أمثلتها من واقع الانتفاضة والحياة الفلسطينية في ظلها، وهذا ما جعلها ـ في القصة ـ تقف عند حدود الحكاية شبه المطابقة للوقائع الفعلية المفترضة من غير انزياح فني ملائم، ينقذ القصة، ويخرجها من ثوبها الحكائي الصريح .

وأما قصة (الزنزانة) فلا تبعد عن القصة السابقة كثيراً، سوى أنها تركّز أكثر على واقع السجين في ظل الاحتلال، حيث يُزج بالمناضلين والناشطين في السجون وتصور القصة حكاية ثلاثة سجناء في زنزانة ضيّقة، ومن خلال الحوار بينهم نتعرّف على واقعهم وأحوالهم، فهم (يتعاطون) السياسة، وينتهي الحديث بمجيء الجندي ليأخذ أحدهم لجولة أخرى من التحقيق .

وتصوّر قصة (الشرارة) انطلاق الانتفاضة في إحدى الجامعات الفلسطينية، بتحرّك جماهير الطلاب، احتجاجاً على اعتقال الطلبة، واستمرار الاحتلال في عدوانه، وتنتهي باقتباس أغنية وطنية مشهورة للمغني السوري (سميح شقير) وتعرض ـ قصصيّاً ـ على أنها جزء من هتاف الطلبة في المظاهرة الاحتجاجية :

وعهـــد اللـــه ما بنرحـل   نمـوت نجـوع ومـا نرحـل
واحنا قطعة من ها الأرض   وعمـــر الأرض ما ترحـل

. . .

وتنتهي القصة بالجملة التالية «*انطلق الرصاص من كل حدب وصوب، لم نتفرّق وبقينا نهتف، وبدأت الشرارة*» ص ٢٤ .

لقد تناولت هذه الأقاصيص واقع الانتفاضة، وحاولت أن تستنجد ببعض شخوصها وأحداثها شبه الحقيقية أو الموازية للواقع، مركزة على الاعتقال والسجن والمواجهات، ولم تبتعد عن الواقع كثيراً، بل ظلّت شبه مطابقة له، باستثناء عدد محدود من القصص، حاولت أن تنعطف بالنهايات إلى الصيغ التعبيرية المفتوحة، ومع أن تلك القصص لم تبلغ مستوى فنياً متقدّماً، فإنها تحمل كثيراً من نبض التفاعل مع الانفاضة، كما أنها محاولة مبكّرة لكتابة عمل قصصي مواكب للانتفاضة في السنة الأولى والثانية من عمرها. وربما أسهم ذلك في علوّ نبرة الانفعال في القصص لغلبة الجانب العاطفي الذي يضبب الرؤية أحياناً، ولا يمنح الكاتب ـ حديث التجربة آنذاك ـ مدى ممتداً ليرى أبعد من حدود الواقع الفعلي المشتعل.

أن تنظر إليهم بغضب

تقدّم هذه القصة إضاءة داخلية لمناخ الانتفاضة، من خلال اعتمادها الأساس على عنصر الحوار، فهي قصة حوارية، نستطيع أن نستدل من خلال الحوار المطوّل فيها أن الرؤية تتكشف من منظور ولدين فلسطينيين قام جنود الاحتلال بحرق أصابعهما أو أيديهما بالزيت الساخن الذي كانت أم أحدهما تستخدمه، ولم يتوقع أحد لجوء الجنود إلى هذا الأسلوب المفاجئ في معاقبة الأولاد أو الأطفال الأبرياء.

ومثل كثير من قصص (محمود الريماوي) تبدو القصة متخففة من الصوت المرتفع ومن اللغة الشعارية التي رافقت الكتابة في الموضوعات الوطنية بصورة عامة، ولذلك تبدو الأحداث مثل صدى بعيد، تتكشّف بشكل موارب ومتدرّج، مثلما لا يظهر منها إلاّ ما يسمح به المنظور القصصي، عبر حوار يتقصّد لغة الفتيان وطريقتهم في التفكير، مثلما يبدو موجهاً بخيوط الرؤية التي يمسك بها قاص متمكّن، يسعى إلى الاختفاء خلف نسيجه القصصي، ولا يتسرّع الظهور بسفور وانكشاف.

وليس في القصة إلاّ فقرة سردية واحدة، هي الفقرة الأخيرة التي ترد بمنظور الراوي العليم، وتسهم هذه الفقرة في توضيح الحوار المطوّل الذي شكّل القسم الأكبر من القصة، دون أن ينكسر بأي صيغة سردية أخرى. ويبدو الحوار متقناً دالاً، ولذلك ـ رغم طوله ـ جاء ملائماً للقصة، فهو يميل إلى البساطة التعبيرية، وإلى قدر من الإيجاز والتكثيف، مثلما

يستلهم روح المشافهة، التي تنقطع فيها الجمل، وتبدو أميل إلى الحذف والتكثيف، خلافاً للصيغ اللغوية المكتوبة التي قد تميل إلى الاستطراد، وإلى الوضوح والاكتمال التركيبي الذي يخضع لمتطلبات الكتابة، وضرورات وصول الرسالة مكتوبة لا منطوقة.

وفي البداية يتحدّث الولدان في تساؤل متبادل عن الألم:

- *هل تؤلمك أصابعك اليوم؟*

- *ليس كثيراً. إصبعان فقط.. وأنت؟*

- *إنها تؤلمني، ولكن هذا القماش الأبيض..*

- *شاش.. اسمه شاش.*

- *نعم إنه يضايقني.* (غرباء، ص ١٨)

وهكذا يمكن أن نستنتج وضعية الحوار وملابساته، شخصان بينهما معرفة يعانيان من أيديهما المربوطة، ويكشف الحوار المتدرّج عن تفاصيل بسيطة من اليومي والمهمل، وعن خوف الرفيقين مما حدث، كما يكشف عمّا خرجا به من التجربة المؤلمة، ورغم ذلك فإن سخرية مضمرة تظل مستبطنة في الصيغ الحوارية، سببها ما تشير إليه من مفارقة لا تخلو من الألم، ويتحول الولدان إلى حكيمين صغيرين على الطريقة الفلسطينية التي يكبر فيها الأطفال عنوةً بفعل ألم التجربة:

- *كان ذلك مؤلماً جداً.*

- *ومخيفاً جداً.*

- *أنا خفت أن أموت.*

- *سمعتك تصرخ وتبكي، الإنسان لا يموت بسبب احتراق أصابعه.*

- *ولا بسبب الألم الشديد؟*

- *يمكن أن يغمى عليه لكنه لا يموت.*

- *وإلاّ كنا متنا.* (ص ١٩)

ويمضي الحوار في اليومي والحياتي عندما يسأل أحدهما صاحبه إن كان غَسَل وجهه هذا الصباح، وينصحه بطلب المساعدة ممن هم أكبر منه، ومع أنه حوار بين ولدين فإن أحدهما يبدو أكثر معرفة أو خبرة من صاحبه، إذ يقدّم له النصائح أحياناً، ويمضي الحوار من غير

فواصل للتنقل بين تفاصيل كثيرة ، يتصل بعضها بكيفية استخدام اليدين بعد الحادث المؤلم :

« ـ *تستطيع أن تحمل شيئاً خفيفاً . الأشياء الثقيلة لا .*

ـ *خفيفة مثل ماذا؟*

ـ *ألا تعرف ؟ مثل رغيف خبز ، برتقالة ، كرة صغيرة ، مثل أي شيء . .*

ـ *فقط .*

ـ *ماذا تريد أن تحمل ؟*

ـ *حجر . أريد أن أحمل حجراً»* ص ٢١ .

فهذه النتيجة التي توصل إليها الفتى الذي يبدو أقل خبرة من صاحبه ، تشكّل نوعاً من التضاد مع ما ورد في أول هذه الفقرة الحوارية ، فقد كانت يد الطفل مهيأة لحمل أشياء خفيفة ، من صميم الحياة اليومية ، لكن الاعتداء عليه وحرق يديه هو ما دفعه للتحوّل إلى الحجر :

ـ رغيف خبز ← حجر
ـ برتقالة ← حجر
ـ كرة صغيرة ← حجر

فهذا التحوّل من الحال الاعتيادي للأطفال إلى وضع مختلف ، مسوّغ بما تعرّض له الطفل على يديّ من جاءوه بغتة وحرقوا أصابعه وهذا ما يتكشّف بعد الحوار السابق مباشرة :

« ـ *لماذا لم تحمل حجراً وتقذفه عليهم عندما أتوا إلينا .*

ـ *قلت لك . . كنا نلعب ، لم ننتبه لهم .*

ـ *كانوا يمشون ثم هجموا علينا فجأة .* » ص ٢١ .

وهكذا تظل القصة محتفظة بالمنظور الطفولي المفرغ من الأيديولوجي ، والمملوء بالإنساني الفطري ، فالجنود هم الذين بادروا الأطفال بالعدوان ، بينما كانوا يلعبون كما هو شأن الأطفال في أي مكان ، لكن واقع الطفل الفلسطيني مختلف إذ هناك من يفسد ألعابه ، ويحرق يديه ، ويقتله في أحوال أخرى . وهذا المنظور الطفولي يمنح القصة مصداقية أكثر لأن الخطاب فيها يظل خطاباً داخلياً حتى وإن اعتمد على الحوار الخارجي ، فليس ثمة راو يفرض خطابه/ خطبته على الشخصيات ويتحكّم فيها ويوجهها ، نحو صورة البطولة التقليديّة ، فنظل في هذه القصة أمام طفلين يتمتعان بعادات الأطفال ومنطوقهم ومنظورهم للأشياء . . سوى

أنهما يتعرّضان لهذه التجربة التي تؤدي بهما إلى التفكير في تغيير عاداتهما لحماية نفسيهما من منطلق الدفاع عن الذات، وليس من موقع المبادأة في الهجوم.

ويتحوّل الحوار إلى نقطة جديدة تمثل تفكير الطفلين في مقترحات للمواجهة وللاعتراض على الاعتداء والثأر ممن ارتكبوه، وتكون هذه المقترحات مما هو ممكن، فإذا كانت أيديهما ما تزال ملفوفة بالقماش الأبيض، وليس بمقدورهما استخدامها، فإن هناك أعضاء أخرى تمكّنهم من الإقدام على المجابهة والتحدي:

« ـ لو حدث ذلك يمكن أن تستخدم قدمك أو صوتك. نعم صوتك، أن تصرخ. الصراخ قد يكون مخيفاً مثل الضرب.

ـ ويمكن أن تحملق في الشخص الآخر: أن تنظر إليه بغضب» ص ٢٢.

وبصرف النظر عن قيمة هذا التحدي وأثره من الناحية العملية ـ التأثيرية، فإنه ـ قصصياً ـ يعني تولّد المواجهة والتحدّي في روح الطفل الفلسطيني، لا بسبب أنه مخلوق على الشغب والفوضى، وإنما لأن الاحتلال وما يمارسه من ضغوطات واعتداءات هو الذي يدفع الأطفال إلى مجابهته وتحديه من باب الدفاع عن الذات، ومن زاوية إدراك عداوته وعدوانيته مبكّراً.

وعند هذا الحد يفارق الطفلان الإحساس بالخوف الذي داهمهما منذ حدثت واقعة حرق أيديهما بالزيت الساخن، يتفجّر فيهما وعي المجابهة على نحو مباغت، تلقائي، غير بعيد عن طبيعة التجربة المرة التي مرا بها، فيذهب أحدهما إلى القول:

« ـ نحن عصابة الكف الأبيض.

ـ عصابة.. نحن عصابة؟

ـ أقصد مثل العصابة، هل سمعت بعصابة الكفّ الأسود؟

ـ سمعت بها.. هل سنكون عصابة؟

ـ ليس لنخيف الأولاد، بل لنخيف الجنود» ص ٢٢.

وهذا الانتقال إلى فكرة تشكيل (العصابة) أو الجماعة التي تواجه الجنود، يبدو مسوّغاً بما تقدّم في الحوار في سياق الدفاع عن الذات ومحاولة حمايتها من مخاطر محتملة. وينتهي الحوار بمزيد من الكشف عن وحشية الجنود الذين يفكر الولدان في مجابهتهم. كما تلمّح القصة إلى أسباب اشتعال الانتفاضة، واتساعها لتشمل الأخ والأم في إشارة إلى اتساع مساحة الصراع، ومحاولة الفلسطيني الدفاع عن نفسه وأطفاله. ومما يكشفه الحوار في نهايته

بعض ممارسات الجنود مما ورد على لسان الولدين :

«ـ لم نسمع من قبل أنهم وضعوا أيدي أولاد في الزيت المقلي مثلنا .

ـ سمعت أنهم ربطوا ولداً في بوز سيارتهم ومشوا بها .

ـ هل سقط من السيارة؟

ـ لا أعرف .

ـ أنا أعرف أنه لم يسقط ، لكنه لم يعش بعد ذلك من شدة الخوف» ص ٢٣ .

وهكذا توزع القصة بصورة شبه تلقائية مشاهد عدوانية على لسان الطفلين ، مما يكسبها مزيداً من المصداقية والتأثير ، أكثر من ورودها على لسان راو ، أو شخص أكبر عمراً ، إنها تبدو نتاج التجربة ، والرؤية الطفولية التي ما تزال مأسورة لحمل الرغيف والبرتقالة والكرة ، أكثر من التفكير في حمل الحجر وقذفه على الجنود ، لكن الواقع المدجّج بالدوريات والاحتلال هو ما يؤدي إلى هذا التحوّل ، وإلى أن يكون الطفل الفلسطيني مختلفاً عن سائر أطفال العالم .

أما الفقرة الأخيرة بعد هذا الحوار المطوّل ، فأقرب إلى فقرة توضيحية تقوم أيضاً بوظيفة سردية تلمّ أشتات الحوار ، وتجعله ممكناً ، كما أنها تكشف لنا عن المناخ المحيط بالحوار ، مما يوضّح ما جاء مجملاً على لسان الطفلين :

«كانا يجلسان متلاصقين عند عتبة باب البيت ، فهما صديقان ، وأولاد جيران . لما بدا أنهما فرغا من الحديث ، عبرت أمامهما دورية من الجنود ، فهبّا واقفين ، وتباعدا قليلاً عن بعضهما ، وأخذ كل منهما يحدج أفراد الدورية بنظرات ثابتة ناقمة تغالب الخوف . لكن أيّاً منهما لم يعرف على التوّ ماذا يفعل بيديه : هل يخفيهما وراء ظهره؟ ، أم يرفعهما إلى أعلى؟ أم يتركهما على حالهما ، وقد مضى بعض الوقت قبل أن يغيب الجنود عند المنعطف ، وقبل أن يعاود الولدان تبادل النظرات والأحاديث في ما بينهما » ص ٢٤ .

هكذا تنتهي القصة بهذه النظرات المتحدية الناقمة ، مع أنّ الخوف لم ينسحب تماماً من نفسيهما ، وتبدو القصة بإضاءتها هذا الخوف من تلك القصص التي تنفر من النماذج البطولية الخالصة ، لتضيء الذات الإنسانية بكل ما فيها من قوة وضعف ، وجرأة وخوف ، خصوصاً في حالة ولدين تعرّضا لتجربة مرّة غير متوقعة .

ولو قارنا هذا الموقف المتحدي بالموقف الأول الذي فوجئ الأطفال فيه بالجنود الذين هاجموهما بغتة، لوجدنا اختلافاً وافتراقاً، فقد أصبحا أكثر حذراً، كما أصبحا أوضح توقعاً لعدوان الجنود. إنهم أعداء، ويجب تحديهم، ولو بالنظر الناقم الذي يعبّر عن رفض ممارساتهم وفضحها.

وتنتهي هذه القصة مثلما بدأت، بنهاية مفتوحة على استمرار الولدين في الحديث، وكأنها تعود في حركة دائرية إلى ما ابتدأت به من حوار طفولي شكّل النسيج السردي الأساس فيها. فهي أيضاً من ذلك النمط الذي تقل فيه الأحداث، وينقل الأثر الوجداني أكثر من تركيزه على الحوادث الخارجية الصاخبة. ولعل هذا النمط من القصص الذي يقطّر الواقع ويكثّفه ليبدو على هذا النحو المتماسك، أكثر تأثيراً وأعمق جمالاً من قصص أخرى تعلو نبرتها، لكنها في كل حال لن تبلغ ما يتركه الواقع الصاخب نفسه من تأثير، وهكذا تفقد أبعادها الفنية والجمالية، مثلما تخسر المجالات المتوقعة لتأثيرها وفاعليتها رؤية وتعبيراً.

يوميات سارية الحجر

تمثّل قصة (نايف النوايسة) المعنونة بـ(يوميات سارية الحجر)[1] محاولة أخرى للتعبير عن الانتفاضة إبان اشتعالها، وهي تمثّل نمطاً من الخطاب الموجه إلى المنتفض / الفلسطيني، أكثر من كونها سرداً مباشراً عن الانتفاضة، وبذلك فَهي تمثّل تجربة يتكشّف فيها ما تركته الانتفاضة من آثار في الإنسان العربي خارج فلسطين وتفجّر وجدانه ووعيه تجاه الإنسان الفلسطيني الذي يجابه عدوّه بحجر.

تتكوّن القصة من خمسة عناوين، يشتمل كل منها على موقف قصصي مكتمل، يمكن أن يستقل عن المواقف الأخرى، أما ما يجمع بينها فهو المحور العام لها: الانتفاضة والمقاومة والحجر، وهذه المواقف القصصية هي المواقف التالية:

- وصيّة
- التغريبة
- ماجد أبو شرار
- حجر الأطلسي

(١) نايف النوايسة، خُرْمان، ص ٤٢.

ـ المهر

واللافت ابتداءً في المستوى الأسلوبي هو ما يلحظه القارئ من تكرار لفظة (حجر ـ حجارة) قرابة خمس وعشرين مرة في سبع صفحات من القطع الصغير، وهذا الأثر اللغوي ـ الأسلوبي المتمثّل في الاعتماد مركزياً على هذه اللفظة دون غيرها، متأت من انتقال الحجر الفلسطيني ـ سلاح الانتفاضة، إلى الكتابة، ويمكن أن نتذكّر هنا مئات القصائد والنصوص الأدبية المتفاوتة التي اشتركت في إشاعة هذه اللفظة، وفي تجديد الانتباه إليها، انطلاقاً من الانتفاضة الفلسطينية التي تميّزت بإيجاد وظيفة جديدة للحجر، ممّا انعكس في الكتابة شعراً وقصة، على هذا النحو من التكرار، والمحاولات المتجددة لإشاعَة الحياة فيه، رغم ما يحمله من صلابة وقسوة بالنظر إلى بعده المجرّد من الدلالة المقاومة.

وصيّة

وفي الموقف الأول المعنون بـ (وصية) يستند القاص إلى الحكاية التراثية المشهورة عندما صاح عمر على المنبر: يا سارية الجبل.. الجبل، و قد انكشف له حجاب الرؤية، فرأى جيش الأعداء وهو يحاول الإيقاع بالمسلمين من جهة الجبل، فصاح في قائده، وسمعه سارية وانتصر المسلمون. تأخذ القصة هذه الحكاية لكنها تبدلها ـ وفق الواقع الجديد ـ إلى صياغة جديدة مع سارية الجديد. ويكن أن نلتفت إلى دلالة الإسم: سارية، فسواءً أخذنا اشتقاقه من (سرى الليل) أو (سارية السفينة) فإنه في الحالين يحمل دلالات رفيعة عالية، فهو الذي يجلو الليل ويهزمه، ولا يخشى عتمته، وهو المرتفع الذي يحمل الضوء ويحمي المركب ويقوده إلى شاطئ السلامة. وهكذا يمكن أن نطابق بين الاسم والدلالة المحملة فيه، لنرى خلف هذا الاختيار مدلولاً بعيداً، تضاف إليه الحمولة التاريخية في اسم (سارية) الذي يحمل ـ إضافة للدلالات البيانية واللغوية ـ إرثاً من الانتصار المرتبط بعهد الفتوحات الإسلامية، إنه اسم القائد الذي تواصل مع الخليفة عمر، على مبدأ انكشاف الرؤيا، فنصره الله على أعدائه، بعد أن كادوا يوقعون به.

ويقوم الموقف القصصي السابق على صيغة إنشائية تحمل دلالة الاستغاثة بسارية الجديد، خلافاً للصيغة التنبيهية في الحكاية التراثية، وهذا وجه واسع من الافتراق بين الحالين (الحاضر ـ الماضي). وتبدأ الفقرة الأولى منها بخطاب من راو ذي صوت مجهول، (المؤلف ـ القارئ ـ الإنسان العربي..) إنه الطرف الآخر الذي يكتفي بالمراقبة والتشجيع من غير أن يقدّم على أيّة

خطوة، أو أن واقعه لا يتيح له الوقوف الفعلي مع سارية بدلاً من خطاب مهما يحمل من معاني الإعجاب، فإنه يترك الطرف الآخر وحيداً مع حجره المقدّس.

ويبدو التعبير اللغوي رفيعاً يعلو إلى حدود الشعر بغية إيصال ما يحمله المخاطب من إعجاب ومشاركة وجدانية إلى الآخر المخاطب (سارية الفلسطيني) ويأتي على هذا النحو الدال:

«موغلٌ أنت وراء الليل تطارده، وتذرو رماد اللحظة النشوى بين يديّ هيكله المرتجف، تحاصره في أقبية الخوف وأقفاص الوهم الطارئ. . أنت أيها الموغل وراء النجوم تحسبها وتلملمها في كفك الحجري. . الريح معك، والطوفان بين يديك يتطوّى، وجناح المَلَك يفقأ ـ برمشة عين منك ـ عيون الخنازير، ثم يمسح الوجه الرمادي من أثر القدم المحجية» . (ص ٤٢).

هكذا يبدو الخطاب حماسياً على ما فيه من شعرية رقيقة: صاحب الكف الحجري يطارد الليل، بكل ما يحمله من دلالات العتمة الحضارية وعتمة الاحتلال، وهو مقترن بالنجوم التي أصبحت منقادة لكفّه لأنه وحده تطاول في زمن الأقزام، ثم يجعله ربّان الطوفان ـ كأنما يستوحي صورة نوح وطوفانه ـ كما لو كان المنقذ الجديد في طوفان جديد قاس.

وهناك في الجانب الآخر من الصراع، فضلاً عن الليل، عيون الخنازير، والقدم المحجبة، مما يعبّر عن المحتلّ، برمزية مبسّطة، أما الملائكة فهم في إمرة صاحب الكف، ينتظرون أمرَه وصوته، وإذا ربطنا هذه الصورة بجذورها التراثية فإننا نجد لها أصولاً جليّة في حادثة معركة بدر، حينما حارب الملائكة إلى جانب المسلمين [1].

وإذا كانت الملامح السردية شبه غائبة، لصالح هذه الصيغة الشعرية الخطابية، فإن الغياب يستمر لتظل القصة في هذا الموقف ـ ذات صفة نصيّة ـ غير قصصية، أما التعويض عن السرد فيتأتّى من خلال الفعل المضمر لسارية، مما يؤمئ النّص إليه ولا يحاول أن يقصّه، بل يوجه

---

(١) جاء مصداق ذلك في سورة الأنفال: (آية ٩، ١٠).

﴿إذ تستغيثون ربكم فاستجاب لكم أني ممدكم بألف من الملائكة مردفين * وما جعله الله إلاّ بشرى ولتطمئن به قلوبكم وما النصر إلاّ من عند الله، إن الله عزيز حكيم﴾. وفي الآية (١٢) من السورة نفسها ﴿إذ يوحي ربك إلى الملائكة أني معكم فثبتوا الذين آمنوا سألقي في قلوب الذين كفروا الرعب فاضربوا فوق الأعناق واضربوا منهم كل بنان﴾.

خطابه اعتماداً عليه، بوصفه مرجعية لهذا الخطاب الذي يتواصل بصيغ إنشائية أكثر وضوحاً في الفقرة الثانية، مع محاولة استعادة السرد الغائب من خلال الالتفات إلى حركة الفعل ومركزيته:

« *يا سارية . . تصيخ السمع، تسمعها سبعاً: أأنت سارية؛ تقف، والحجر الشهاب في قبضتك رَصَد، الحجر يفور، والنداء يتوالى في السمع: يا سارية، يا سارية . . وتنفجر من أعماقك: الجبلَ الجبلَ . . . يداهمك النداء من جديد:*

لا بل الحجرَ الحجرَ . . .

يا ساريةُ . . .

الليل أمامك وأنت الشمس،

لذْ بالحجر يا سارية، فأنت السطرُ . . .

وفي دفتر الضياء القبسُ،

وأنت الدرسُ . . .

يا سارية، حجرك هو الحجرُ» ص (٢٢ ـ ٢٣).

الصوت نفسه يستمر هنا، وهو صوت الراوي ـ العربي الآخر، الملتبس بالكاتب والقارئ معاً، في خطابه لسارية الفلسطيني، بل إن الصوت يتوسّع حتى يغدو غامض المصدر، كأنما هو قادم من المجهول، يأتي متكرراً سبع مرات، تحاكي ما يختزنه هذا الرقم من دلالات ميثولوجية متعددة، سبع نداءات كعدد السماوات والأرضين وأيام الأسبوع، العدد الذي يشتمل على تكرار الزمان والمكان معاً، كأنه الخيط الذي يربط الكون، ويشتمل على مكوّناته . . ونلاحظ محاولة القاص توفير قدر من القصصية لهذا النمط من الخطاب، مما يبدو في حركة الأفعال خاصة:

تصيخ السمع ـ تقف ـ الحجر يفور ـ النداء يتوالى ـ تنفجر من أعماقك ـ يداهمك النداء . . لكن النص يعود إلى صيغة الخطاب بعد هذه الصيغ التي تحمل دلالة الفعل وتركّز على مركزية الحجر ودوره وتعبّر عنه تعبيراً مكثّفاً بليغاً:

ـ الحجر الشهاب في قبضتك رصد.

ـ لا بل الحجرَ الحجرَ

ـ حجرك هو الحجر .

الحجر والتغريبة

ويظل الحجر حاضراً في الموقف الثاني من هذه اليوميات وهو المعنون بـ (التغريبة)، وهذا العنوان يحمل ابتداء دلالة التَّوجه إلى فلسطين، ويعود أساسه إلى (تغريبة بني هلال) في الموروث الشعبي، لكنه في التغريبة القديمة يحمل معنى الهجرة إلى بلاد جديدة، لكنه أصبح يحمل معنى العودة إلى فلسطين بعد النكبة[1].

والتغريبة في هذا الموقف اتجاه نحو فلسطين، لكنها تتوقف قبالتها، مكتفية بالنظرة الوجدانية والبصرية، حيث الراوي المتكلّم وصاحبه في مواجهة الأفق الفلسطيني :

«جلسنا كلانا على صخرة ناتئة من مرتفع، نواجه بعيوننا وجه البحيرة الزجاجي الذي عكس توهج الشمس قبل المغيب» ص ٤٣ .

وربما يكون هذا المرتفع ـ إذا أردنا موازاته بصورة واقعية ـ قبالة بحيرة طبريا التي يمكن أن تبرز من مرتفعات أم قيس في شمال الأردن، فليس هناك بحيرة غيرها، إلاّ إذا كان القاص يريد البحر الميّت، الذي تبدو فلسطين من ورائه، ويمكن رؤية مشهد مشابه من المرتفعات المحاذية شرقاً .

وتقدّم القصة صورة القرية المقابلة «بيوت القرية بدت سطحاً واحداً، هذه القرية تضجع أمامنا بجرأة . . »، ثم تحاول القصة بناء صلة بين وجه البحيرة الصقيل وسطح القرية الرمادي، من خلال ما يمكن الاستدلال عليه من استنتاج صديق الراوي :

ـ أنت يا خبيث تبحث عما يكون تحت السطح .

فاللون الرمادي الكابي يخبىء جوهراً صقيلاً لامعاً، كوجه البحيرة، ثم تعود القصة إلى الحجر، عندما يعمد الراوي إلى دحرجة حجر كبير عبر المنحدر ، فيحرّك حجارة أخرى، ويتشارك الصديقان في دحرجة الحجارة، حتى يتحوّل المشهد إلى سيل من الحجارة المتتابعة، فكأنهما يرسلانها إلى هناك ليستفاد منها، بدلاً من وجودها العدمي فوق المرتفع .

ولأن القصة اختارت أول الحلكة، التي اشتدت مع مرور الزمن في الدردشة والدحرجة،

---

(١) من النصوص الحديثة التي عمقت معنى التغريبة الفلسطينية ، ديوان وليد سيف (تغريبة بني فلسطين) الصادر عن دار العودة ، بيروت ، ١٩٧٩ .

فقد تحوّلت النهاية إلى الخروج من الإطار الواقعي إلى البعد الدلالي الرمزي، عبر دمج الممكن بالمستحيل، والواقعي بالغرائبي، وتمثّلت في الفعل الآتي:

«*بحثت عن حجر مسنونة وصوبتها بوجه الحلكة التي شملت الأفق الغربي، فخطفتها نجمة وخبأتها في عينيها حتى تسلّمها للفجر حين يولد*» (ص ٤٤).

وهكذا أقفلت القصة بهذه النهاية التعبيرية، فالحجر بما فيه من دلالات نضالية متصلة بالانتفاضة، مع استثمار فكرة قدح الزناد بالحجارة الصوانيّة المسنونة، هو الذي ولّد هذه الصورة التعبيرية الدالة، وهكذا خطفت النجمة الحجر، لأنه مقدّس، يحمل معنى شرارة الانتفاضة وأضوائها، واستحالت النجمة بما فيها من علو وارتفاع إلى حارسة للحجر، تخبئه في عينيها، تعبيراً عن مكانته ودوره، إذ هو الذي سيوصل للفجر، والفجر هنا ليس زمناً مجرّداً، وإنما هو فجر الحرية والخلاص من المحتلّ.

حجر ماجد أبو شرار

أما الموقف الثالث من القصة فمعنون بـ (ماجد أبو شرار) [1] ومن الصّعب فهم هذا الموقف دون الاستناد إلى وقائع خارج النص. أما ماجد أبو شرار فهو مناضل ومقاوم فلسطيني انتهى

---

(١) ماجد أبو شرار: ولد في دورا / قضاء الخليل عام ١٩٣٦. وفيها تلقى تعليمه الأول. ثم أكمل دراسته في القاهرة حيث أنهى تعليمه في جامعتها. وقد عمل في التدريس في الأردن (مديراً لمدرسة عي/ الكرك). انتقل للعمل في السعودية. والتحق بحركة التحرير الوطني (فتح) وأصبح مسؤول تنظيمها هناك عام ١٩٦٦. تفرّغ منذ عام ١٩٦٧ للعمل النضالي في الأردن حتى خروج المقاومة عام ١٩٧٠. عضو الأمانة العامة للاتحاد العام للكتّاب والأدباء الفلسطينيين منذ عام ١٩٧٢. تولّى مسؤولية الإعلام الموحّد في منظمة التحرير الفلسطينية، وأسهم بدور واسع في تطوير الإعلام الفلسطيني. وعضو اللجنة المركزية لفتح، وعضو المجلس الوطني الفلسطيني. وعضو القيادة الفلسطينية العليا للعمليات في المناطق المحتلة.

استشهد بقنبلة وضعت تحت سريره في فندق بروما أثناء مشاركته في مؤتمر للتضامن مع الشعب الفلسطيني (٩ أكتوبر ـ تشرين أول ١٩٨١)، وقد كان له بدايات قصصية حتى منتصف الستينيات في مجلة (الأفق الجديد) ومجلة (الأديب) اللبنانية، ظهرت بعضها في مجموعة وحيدة بعنوان (الخبز المر) عام ١٩٨٠، أنظر: الموسوعة الفلسطينية (٤)، القسم العام، ط١، دمشق، ١٩٨٤، ص ٦٧. وكذلك محمد عبيد الله، ماجد أبو شرار: قصص أولى من أجل المقاومة، مجلة أقواس، إصدار (المركز الثقافي الفلسطيني / بيت الشعر) ع ٤، شتاء، ٢٠٠١، ص ٥٣ وما بعدها.

شهيداً عام ١٩٨١ بعد نضال طويل وإسهام واسع في تطوير الثورة الفلسطينية، فضلاً عن دوره في كتابة مجموعة من القصص المقاومة في الخمسينيات والستينيات، يبشّر في كثير منها بالمقاومة والثورة، قبل انطلاقها الفعليّ. أما الوقائع التي تشير إليها القصة فتستند إلى الفترة التي قضاها ماجد أبو شرار في الكرك معلماً ومديراً، ويبدو أن الكاتب كان طالباً آنذاك، وتابع لاحقاً مسيرة ماجد بعد أن ترك التعليم وانضمّ إلى صفوف المقاومة الفلسطينية حتى نهايته الدامية.

تستوحي القصة إذن شخصية فلسطينية حقيقية، وتربطها بطفولة الراوي / الكاتب، لكنها تعطي الحجر الذي كان يستخدمه لمعاقبة الطلبة دلالة جديدة في ضوء انتفاضة الحجارة. إنه لا يعود حجراً عادياً، وإنما حجر من غزّة، ينبغي الاحتفاظ به، واستذكار أثره.

وترد هذه القصة على لسان الراوي (طالب المدرسة) الذي يصف في البداية دخول المدير:

«كالمارد الخارج من قمقمه للتوّ انتصب أمامنا. . عيناه باردتان ووجهه الصامت صفيحة صوان» ص ٤٤ .

تجمع هذه الصورة الاستهلالية القوة والصلابة والقسوة معاً، كما تظل محتفظة بالصورة الحجريّة التي شددت عليها في المواقف / القصص السابقة، كأن ذلك المارد كان يجمع ـ منذ ذلك الحين المبكّر ـ معالم الانتفاضة القادمة، رغم كل ما يظهر عليه من قسوة تزيد منها مشاعر التلميذ الخائفة من المدير الجديد ضمن نظام مدرسي صارم آنذاك.

وتستكمل الصورة بدخول المدير إلى الصف، وما يدور بين التلاميذ من نظرات وإيماءات ثم تنتقل إلى العقاب الذي يطال التلاميذ جميعاً. لكن الراوي يقدّم تفسيراً مختلفاً لعقابه، إنه أقرب إلى المكافأة من العقاب، ولذلك يتحمّل ضغط الحجر الصغير على أذنه، ولا يقول: آخ. بل يتبع ذلك بابتسامة في وجه المدير، وينتهي الأمر بأن انتزع أذنه من بين أصابع المدير (ماجد)، وإذ يسقط الحجر يلتقطه التلميذ/ الراوي، ومع ابتسامته المتجدده يلتقط الحجر الصغير، ولا يعيده للمدير، بل يدسه في جيبه ويخرج من الصف، كأن الحجر تحوّل إلى رمز مشترك، أو (شيفرة) تمكّن التلميذ من حلّ رموزها.

«دسست الحجر في جيبي وخرجت من الصف. . تبعني المدير وناداني بحزم. وقفتُ، وقال مبتسماً: احتفظ بها، إنها رافقتني من غزة» ص ٤٥ .

وبهذه النهاية تمنح القصة الحجر دلالة مضاعفة بأثر رجعي، وتتعمّق هذه الدلالة بارتباطه

بماجد أبو شرار الذي أضحى رمزاً للنضال الفلسطيني الفعلي، ويصبح الاحتفاظ بالحجر القادم من غزة إشارة للاحتفاظ بذكرى ماجد نفسه، وبروح المقاومة وجذوتها المتجددة. ويمكن أن نلمح في لفظة (رافقتني) قدراً من إعلاء قيمة الحجر، كأنما أصبح كائناً حيّاً مؤنساً، وليس شيئاً صلباً جامداً، وكان بالإمكان استخدام صيغة أكثر مباشرة مثل: أحضرتها، حملتها، جلبتها...، لكن هذه الخيارات الممكنة تخلو مما تتوافر عليه لفظة (رافقتني) من مدى تعبيري ممتد، يغدو امتداداً للقيمة المعنوية والدلالة النضالية التي أصبح الحجر يحملها في ضوء الانتفاضة، وفي قصّة تستنجد بشخصية ماجد أبو شرار، وتستعيد حياته بعد حوالي عقد على استشهاده، قبل أن يشهد تحوّلات الحجر في نهاية الثمانينات.

حجر الأطلسي

وهذه هي القصة الرابعة في (يوميات سارية الحجر)، وهي أيضاً مستوحاة من الدلالة التي اكتسبها الحجر في الانتفاضة، وتنفتح على الراوي المتكلّم وهو يفتّش بحثاً عن شيء ما:

«لم أدع مكاناً إلاّ فتّشته، وأعياني العثور عليها. جلست حزيناً مثل يتيم عاوده الإحساس باليتم بعد عهد من الزمان.. كان عقلي معطّلاً ومشاعري منفصلة عني تماماً، حتى أنني شعرت بموتي وفكّرت أن أنعي نفسي..» ص ٤٦.

ويستشعر القارئ هنا أهمية الشيء المفقود أو الضائع، ولعل إرجاء الكاتب لذكره أسهم في توفير سمة التشويق، فثمّة شيء ثمين، يستحق كل هذا التفتيش، وغيابه يثير الإحساس باليتم، فكأنه أبٌ يحمي أبناءه ويحنو عليهم، ولذلك فغياب المفقود يثير الاضطراب والبلبلة.

وتستمر القصة في هذا السرد المشوق عبر مواصلة الإرجاء وعدم الكشف عن المفقود، مع قدر من المبالغة الفنية التي تشعرنا بمقدار الإحساس بالفقد، وقيمة ما هو غائب عن الراوي:

«صلّيت ركعتين أستخير فيهما رب العالمين، فطفت فيهما الكرة الأرضية ولم أجدها.. تذكرتُ دعوات أمي، لا، الصدقة هنا أنفع وأجدى.. ما هذا الكلام؟.. أذهب إلى الخطيب فلعل في منزله خبراً. صفعت جبهتي بكفي فتوهجت الكلمات من حنجرتي، صرخت: أين ذهبت؟ فقفزت زوجتي إلى جواري. طوّقني أولادي» ص ٤٦.

وعند هذا الحد تبلغ الصيغة التفخيمية حدّها الأعلى، فيما يشبه العقدة في السرد

التقليدي، إذ يصل الراوي إلى حد البلبلة الشديدة وهو يفتّش عن حل لمشكلته التي ما زالت مرجأة، وخيوطها غائمة، ويمكن أن نلاحظ الحلول التي فكّر فيها:

ـ الصلاة (الصيغة الدينية) ويمكن أن يضاف إليها استشارة الخطيب.

ـ دعوات الأم لعل الدعاء يسمع.

ـ الصدقة (فعل الخير) لعله يعوّض عن الخسارة، أو يعيد المفقود والغائب.

ونلاحظ أن الحلول جميعها قريبة من الصيغة الدينية بصورتها الشعبية التقليدية، مما يلجأ إليه الناس في أزماتهم. يدخل الابن الصغير إلى القصة عندما يهم الأب بمغادرة البيت، ويقدّم الراوي / الأب صورة للصغير مستمدة من الدلالات الإيجابية لبعض الأقنعة المعروفة:

«شدّني ابني الصغير من قفاي.. هذا الولد يمتلك عينيّ صقر وثقة عنترة وكبرياء دلال المغربي».

والوصف الأول مستمد من التراث الشعبي، والثاني متصل بعنترة بن شداد الشاعر والفارس القديم الذي تحوّل إلى أسطورة شعبية، ثم كبرياء دلال المغربي، الفتاة التي اشتهرت كرمز للنضال الفلسطيني، ثم برز اسمها بعد استشهادها. فهو يجمع ميراثاً شعبياً وآخر تاريخياً وثالثاً من النضال الحديث. ولأنه على هذا النحو المختلف فإنّ نهاية القصة تتكشف عن إخفائه لما يفتش عنه الأب، إنه حجر صغير أو (الزلطة) التي التقطها الأب من شواطئ الأطلسي واحتفظ بها كما لو كانت رقيةً مقدّسة أو سحرية.

«إنها هي التي أبحث عنها، تلك (الزلطة) التي التقطتها من شواطئ الأطلسي، سرقها هذا القزم ظانّاً بها شيئاً. خطفها ابني من بين يديّ ورماها بعيداً، وقال: طالما أنّك لا ترى فيها شيئاً فلا فائدة من وجودها هنا» ص ٤٧.

ويمكن أن نتساءل هنا: لماذا اختار شواطئ الأطلسي كمصدر للحجر الصغير؛ هل لأنها أبعد نقطة وقفت عندها سنابك خيول الأسلاف في زمن مختلف، ولم يوقفها إلاّ المحيط، وهكذا يكون الحجر ـ حجر الأطلسي ـ استعادة لذلك الامتداد، وإشارة إلى أنّ الحجر، بمعناه الفلسطيني مفتاح لامتداد جديد، وبداية جهادية مختلفة؟؟

ولكن النهاية التي تبدو أشبه بمفارقة تحمل معنى آخر أيضاً، فقد رمى الولد ـ بأوصافه الثلاثة ـ الحجر بعيداً لأن الأب لم يدافع عن حجره الأطلسي كما ينبغي وأعطاه ـ محض

معنى مجرّد، وليس له وظيفة عملية (هنا)، أما (هناك) فإنه يأخذ معناه، ويسترد دلالته الناطقة.

وهكذا تبدو القصة كلها مبنية على ما يشبه الأسطرة للحجر، ومنحه معنى فائقاً متجدداً، بعدما انتقلت بطولته من الواقع الفلسطيني المنتفض إلى جوهر الكتابة القصصية التي تحاول تمجيده والاقتراب من دلالته ومعانيه.

الحجر.. وصيغة التعاقد

أما الموقف الخامس والأخير في هذه اليوميات فيحمل عنوان (المهر)، ويعود إلى ما ابتدأت القصة به في الموقف الأول مستخدمة اسم (سارية) مرة ثانية، ويتكئ هذا الموقف ـ من الناحية الشكلية ـ على صيغة عقد الزواج، والشخصيات اللازمة لهذا العقد:

ـ المأذون (موثق العقد)

ـ العم (والد العروس)

ـ سارية (طالب الزواج)

ـ الفتاة (العروس)

ولكن المجلس الذي ينعقد هنا مختلف عن المجالس المشابهة، فهو مرتبط بالانتفاضة، ومن محتواها يشتق مكوّناته، ويستمد اختلافه ومغايرته. وقد جاء النصّ في صيغته الفنية بجمل قصيرة، موزّعة على الصفحة بما يشبه شكل الجمل الشّعرية المتتالية، ولم يأخذ صورة الفقرات النثرية.

«ينعقد المجلس، ويقول المأذون:

يا سارية، ضع يدك بيد عمّك..

ويبادر العم:

اكتب بالدم،

(معجّل بنتي حجر، ومؤجلها عشرةُ آلاف حجر) ص ٤٧

ونلاحظ هنا مطلب الأب في المهر المعجّل والمؤجل... مهر من الحجارة، ولو أن هذا الأمر كتب أو قيل خارج مناخ الانتفاضة لما كان له أي معنى، ولكان مثاراً للسخرية، لكن

الانتفاضة بثّت في الحجر قيمة كبيرة وغنى متجدداً، فجعلت منه رمزاً لما هو غال نادر. وكأن الحجر صار العملة أو قطعة النقد التي يتعامل بها الإنسان الفلسطيني، لأنّها ـ في ظل الانتفاضة ـ رمز تحرره، وعلامة نضاله ضد المحتل. وقد بدت آنذاك أداة جهادية، كثيراً ما أوصلها الخيال الحالم بالنصر إلى حدود قصوى من الأسطرة.

أما الحبر الذي يكتب به هذا العقد المختلف فهو الدم، الدم الفلسطيني الذي يبدو حبراً سامياً مقدّساً حين تفدى به الأرض..

أما سارية فيخاطب المأذون قائلاً:

«سجّل يا مأذون،

عهدٌ عليّ في هذا المجلس الشريف

أن أقدّم لها سجادةً،

من حجارة بلادي

وأيضاً كرداناً وقلادة» ص ٤٧

وخارج سياق الانتفاضة تبدو فكرة السجادة الحجرية فكرة هزلية مضحكة، إذ أنها ستكون أسوأ سجادة على وجه البسيطة، وكذلك الحال حين نخرج من سياق النص، ونتخيّل امرأة تحمل قلادة وترتدي كُرداناً من الحجارة العارية، كل هذا خارج الانتفاضة لا معنى له، وأما في ضوئها فإنه يكتسب دلالة واضحة، وإن تكن قد غابت ـ أو كادت تغيب ـ بعد أن تغيرت أحوال فلسطين، وخفتت الصورة المجيدة للحجر.

هكذا تصبح الحجارة، كما لو كانت هي المكوّن الأساس أو المادة الأثمن في الحياة الفلسطينية، منها فراش البيت، ومنها أدوات الزينة، كما لو أنها نوع راقٍ من الحجارة الكريمة[١].

ويستمر المشهد بدخول العروس:

---

(١) يمكن أن أذكر هنا بقصيدة رباعية للشاعر المصري (حلمي سالم) بعنوان (رباعية الحجر الكريم) ذهبت في تكريم الحجر الفلسطيني أيما مذهب، ورفعته إلى حدود الحجارة الكريمة، وهي قصيدة متأخرة لعلها كتبت عام ٢٠٠٠ في الانتفاضة الأخيرة، وقد سمعتها منه في لقاء شعري في جامعة المنيا المصرية في آذار ٢٠٠٠ ولم أعثر عليها منشورة بعد ذلك للإشارة إلى مصدرها.

«تدخل العروس وتزغرد،

وتقول للقاضي:

اشهد،

(عهدٌ عليّ يا سارية،

لو جاءني ولد سميّته حجرْ

لو جاءتني بنت سميتها حجرْ) » ص ٤٨ .

فالعروس أيضاً تشارك في كرنفال الحجارة، وتعاهد (سارية) بشهادة القاضي (المأذون) أنها ستسمي مولودها حجراً، ونلاحظ هنا مواصلة (العرس الحجري) وكأنما ضاقت الدنيا بما رحبت أمام طغيان الحجر على كل ما عداه، كما نلاحظ أن الحجارة جرّت على القاص بعض المشكلات :

ـ فقد سكّن لفظة (حجر) دون داع، لأنه ليس في موضع شعري يحتاج إلى التقفية وكان الأسلم أن يعربها (سميته حجراً ـ سميّتها حجراً) ، لكن لعله عدّها قد أصبحت علماً بحكم ما ستصير عليه ـ وفق هذا العهد ـ فسكّنها على مبدأ (الحكاية) .

ـ استخدام (لو) ليس صحيحاً، ولا يلائم المعنى الذي يريده، فهي أداة امتناع لوجوب، أي أنها تفيد شرطاً حدث في الماضي وامتنع جوابه، ولا تحمل معنى للمستقبل، أما ما يريده فيعبّر عنه بـ «إنْ، أو : إذا . فاستخدامها عنده معناه، أنها حاولت أن تنجب فيما مضى ولم تفلح، ولو حدث ذلك لسمّت ابنها أو ابنتها حجراً، وما هذا الذي أراده. وإنما أراد دلالة الشرط المستقبلي الذي يعبّر عنه كما أشرنا بـ : إن أو إذا .

ولا ينفضّ هذا (العرس الحجري) من غير مشاركة المأذون وهو معجب وراض بما يحدث في العرس المختلف :

«يصفق المأذون ويصفر،

ويقول لسارية :

خذ عروسك وانطلق،

ولا تنسيا عهد الحجر» ص ٤٨ .

وهكذا تنتهي (يوميات سارية الحجر) بهذه المقاطع الحماسية التي تقترب من لغة

الشعارات، وتبتعد عن اللغة القصصية التي ضوّأت مقاطع ومواقف سابقة. . وفي تراجع السرد إلى هذا المستوى الواهن بعض الشيء حتى من الناحية اللغوية إشارة إلى بلاغة الحجر، وبلاغة الفعل المنتفض، الذي يبدو أعمق من الكتابة في أكثر الأحيان، وخصوصاً عندما يتعلّق الأمر بالمديح والتمجيد، ويبتعد عن تقطير الوقائع والحوادث في نصوص يمكن أن تبقى.

ومع هذه المآخذ فإن هذه المواقف الخمسة تمثل استلهاماً صريحاً فيه كثير من الإضاءات البليغة لواقع الانتفاضة، وبذلك فإنها تمثل وجهاً مشرقاً من وجوه التفاعل مع الانتفاضة ومع القضية الفلسطينية عامة، وهو أمر لم تتخل عنه الكتابة القصصية والأدبية عامة في الأردن، على تفاوت وتراجع في عقد التسعينات.

حالة هزيمة

ونعثر على نماذج أخرى حضرت فيها الانتفاضة بصور مختلفة عمّا مرّ بنا سابقاً، كما هو الحال في قصة (حالة هزيمة)(١) لخلود جرادة، وتمثّل هذه القصة رصداً لإحساس الأجيال العربية الجديدة بالعجز، رغم استعدادها للتضحية والعمل النضالي المشرّف. ترى الأجيال وقائع الانتفاضة من خلال الصور المتلفزة، وتخرج في مسيرات ومظاهرات، لكن العمل السياسي من بعيد لا يكفي، فضلاً، عمّا يتعرّض له ممتهنوه من مطاردة و اعتقال وسجن، وهكذا يؤدي الواقع المتردي المناقض لواقع الانتفاضة إلى نوع من تمزّق الذات وهزيمتها على نحو مؤلم جارح.

وفي قصة (خلود جرادة) السابقة نجد مجموعة من الشباب قد اجتمعوا عند زميل لهم، وبينما يجهّز لهم القهوة، يجلسون في انتظار شارة الأخبار. وتكشف القصة عن الموقف المضاد الذي يحسّ به الشباب الواعي تجاه المذيع امتداداً لموقفهم من الأخبار العربية، وطريقة تقديمها وعرضها في المحطات الرسمية، ويقطعون الوقت أولاً باستعادة المذيع بصوته النشاز، وبصورة المذيعة المحنّطة حتى تأتي الأخبار التي يترقبونها، وتقدّم القصة مشهداً من المشاهد المألوفة للانتفاضة، لكنها تخلطه بمشاعر الشباب وأحلامهم:

«*صوت الرصاص من خلف الشاشة يأتيهم، فتنفتح السماء على خضرة لم*

---

(١) خلود جرادة، للمدينة وجه آخر، ص ٦١.

يشهدوها من قبل، باص ركاب للعدو يتفجّر، فيزهر الغيم، جثثهم تتناثر هنا وهناك متفحّمة، فيشهدون برتقال يافا قد أصبح بين أيديهم، وتراب الأرض يفيض بورد القلب ونبض الوجع المخزون فيها، وثمّة أطفال يكورون القلب حجراً، ويرمون به إلى حيث ينفجر الرأس بالدماء» ص ٦٢ .

وما يتميّز به التعبير القصصي عند (خلود جرادة) ذلك الدفق الوجداني الذي يستشعر القارئ عفويته وصدقه، ولذلك لا يبدو تعبيراً محايداً، وإنما يبدو متفجّراً بالعواطف المؤثرة، وبالانفعال الذي يصل حدود الشعر، ويصيب بتأثيراته اللغة فتميل إلى الرقة وإلى طريقة التأثير الشعري القائم على الصوت الذاتي، وهي هنا تدمج الموضوعي (واقع الانتفاضة) بالذاتي، ليصيرا نسيجاً متداخلاً لا نكاد نتبيّن خيوطه، ويمكن للقارئ أن يلاحظ اللغة التي تكسب الموضوع قدراً عالياً من التأثير، مع أنه موضوع عام، وفيه كتابات كثيرة، لكن اللغة المحمّلة بالتأثير بعيداً عن الطريقة الوصفية المحايدة هي ما توفّر لقصّتها ميزة التأثير، كما في التعبيرات التالية:

- تنفتح السماء على خضرة لم يشهدوها من قبل.
- تراب الأرض يفيض بورد القلب ونبض الوجع..
- يشهدون برتقال يافا قد أصبح بين أيديهم.
- ثمة أطفال يكورون القلب حجراً....

فهي لا تنشغل بسرد صيغة الأخبار، أو بتقديم مشهد محايد لها، وإنما تورد الحديث مشتبكاً مع الوجدان، بلغة ملائمة لهذا الاشتباك.

ولا تمضي القصة على نحو متصاعد متتابع كما هو حال القصة التقليدية، وإنما تعمد إلى بناء مشاهد موازية، من غير مقدّمات فاصلة، أو مهيئة، فتؤدي المشاهد مجتمعة إلى بناء مشهد قصصي كلّي مكثّف ومؤثّر.. فبعد المقتبس السابق الذي أوردناه تقول القصة:

«*صرخ أحدهم: ها هي دالية أم سعد برعمت في نبض الحجر*».

ولعل التناص هنا مع غسان كنفاني، على لسان الشاب هو ما يجعل لهذه الجملة معنى عميقاً، إذ تعيدنا إلى الجملة الختامية في رواية (أم سعد) لكنفاني: برعمت الدالية يا ابن العم برعمت. في صيغة رمزية تعبّر عنه ولادة الثورة أو بدايات المقاومة المسلّحة، وقد اختطفت القاصة هذه الجملة لتربطها بحجر الانتفاضة الذي لم يعد حجراً صلداً لا ينبت، وإنما تحوّل

إلى دلالة الخصب والنماء في أيدي الفتية الفلسطينيين.

وتعود القصة إلى مشاهد سابقة تصوّر أثر الانتفاضة في هؤلاء الشباب وزملائهم من الطلبة، مما أدّى بهم إلى حشد مظاهرة ضخمة، اشتعلت «بالغضب ونشيد الحياة»، وتورد القصة مقطعاً من قصيدة توفيق زياد (مما غناه سميح شقير) على أنها ترددت في المظاهرة:

إن عشت فعش حراً

أو مت كالأشجار وقوفاً

ويرد هذا المقطع بخط أسود بارز إضافة إلى مقطع شعري آخر، ترنّم به الشباب بعد أن ودّعهم صوت المذيع، وتذكّروا طفل الانتفاضة:

«كأنما أمّةٌ في شخصك اجتمعت

وأنت وحدك في صحرائها المطرُ»

وتستمر القصة في رصد هذا المناخ المتأثر بالانتفاضة والمتفاعل معها إلى أبعد حد، وهو تفاعل محمود، يمثل يقظة الحسّ الوطني خارج فلسطين، سواء عند الفلسطيني أو العربي عامة، لكن الواقع العربي يخنق هذا الحس ويدمّره، بكل ما فيه من معالم الهزيمة والتخلّف.

وتنقل القصة بعض تلك الملامح عندما تعود لمشهد آخر مع شارة الأخبار، وتبدو صور الأخبار متناقضة بين المشاهد أو اللقطات التي تصوّر الزعيم الذي يخدع الجماهير *«بهندامه الأنيق وقامته الفارعة، يمنّيهم بالعسل والخير الذي سيغطّيهم ويمحو جدب أيام العمر القصير»* ص ٦٤.

وتتداخل مع هذه المشاهد المخادعة صور مؤثرة لما يحدث في فلسطين:

«ثمة جثة ملقاة. . وأخرى متفحّمة، ونساء بأثواب مطرّزة تلطم الخدود . . . و . . .».

وهذه التناقضات في المشاهد المتلفزة تزيد من إحباط الشباب المتحمّس، وتتدرّج القصة في وصف التسلل المتعاظم للإحباط، مع مجيء الذبابة التي تمارس شغبها على جبين أحدهم، ومع دورانها، تزداد المشاهد تأثيرا:

«تفاجئه المشاهد التي ما زالت تتحرّك على الشاشة أمامه، تنفتح شرايينه على قهر السقوط، ووجع الموت الذي غطّاه العفن» ص ٦٥.

وتنتهي القصة بما يفيده العنوان ـ حالة هزيمة ـ إذ أنّ الصور وحدها لا تكفي، وإنما يؤدي

تكرارها إلى مزيد من الإحباط والانكسار في ظل واقع مترد بعيد عن أرض الانتفاضة نفسها :

«بلا مبالاة تحطّ (الذبابة) على جبينه، رفع العصا، وهوى بها على الجبين المقهور، يتدفق الدم، والذبابة ما زالت تزنّ. تملّكه الجنون، ونبح ككلب مسعور، وهوى بالعصا مرة أخرى على جبينه.. يهوي، ويهوي، ويتفجّر فيه قهر السنين العجاف..

نظر إليه أصدقاؤه، أشعلوا السجائر ونظروا إلى بعضهم بعيون محمرّة.. تناولوا المنشورات القابعة في زاوية مخفية وأشعلوا بها أعواد الثقاب.. وأخذوا يدعون لطويل العمر بطول العمر و.. القامة» ص ٦٥.

هكذا تنتهي القصة منعطفة نحو الهزيمة التي قد تبدو في ضوء الالتزام التقليدي، نهاية مهزومة، لكنها على ما فيها من حدّة، تكشف عن الواقع العربي المتردّي، الذي لم يقدّم للانتفاضة شيئاً، ولذلك نجح في تبديد الحماس الشعبي في صفوف الشباب وسواهم، فتحوّل الحماس إلى إحباط، وقد تحوّل هذا الإحباط إما إلى نمط من مسايرة الواقع والرضى المهزوم به - كما تومئ نهاية القصة - وإما إلى نهايات أخرى مهزومة، كعلو الفردية والذاتية واتساع الانعزال ومقاطعة القضايا العامة بوصفها مبعثاً على الانكسار والهزيمة، ولعل هذه الخلفية أحد أسباب انكسار التعبير عن القضايا الفلسطينية في عقد التسعينات خاصة، إذ اتسعت ظاهرة القصة الذاتية التي ترصد انكسارات الذات وإحباطاتها واغترابها، من غير إن نلمس وضوح الارتباط بالقضايا الكبرى، كما هو الحال في قصص العقود السابقة.

وإذا ربطنا قصة (خلود جرادة) بمناخها العام في التسعينات فإن الربط بين الإحباطات التي رافقت الانتفاضة خارج فلسطين، وما ختمت به من عودة المحاربين القدامى إلى ما سمي لاحقاً بمناطق السلطة في انعطاف حاد للقضية الفلسطينية، ومرور حوالي عشر سنوات من غير أن يلمس الإنسان العربي سوى مزيد من التراجع، فإن هذه الأحوال وما تداخل معها أسهم بقوة في مضاعفة الإحباط الذي صورت القصة السابقة بعض أسبابه وملابساته.

وقد امتازت هذه القصة ببعض الملامح الفارقة التي تميّزها عن كثير من القصص الأخرى التي عالجت موضوعات فلسطينية، ومن هذه الميزات:

- خفوت النبرة السياسية والأيديولوجية، مع عدم التخلي عن الرؤية والموقف السياسي، ولذلك لا يبدو نسيجها اللغوي نسيجاً (شعارياً) كما هو الحال في عشرات القصص ذات البعد الوطني. وتتسرّب الرؤية السياسية في مثل هذه القصة انطلاقاً من الأرضية الإنسانية المندغمة

بواقعها وبما يحيط بها، وليس مما هو خارج عنها، وبعيد عن جوهرها.

ـ يبدو هذا النمط من القصص الإنساني ـ السياسي قصصاً حميمياً، بما يتوافر عليه من عناية بإبراز الواجداني والعاطفي، كما هو الحال في الشعر الوجداني، ولذلك تبدو كما لو أنها صيغة من (القصة ـ القصيدة) وفق التسمية التي اشتقها إدوار الخرّاط[1]، لكنها تظل محافظة على إطارها السردي مع كل السمات الشعرية التي تبرز فيها.

ـ تستخدم القصة تقنيات عدة، وتدمج بينها في حركة حيوية، تتخلّص من السرد المتنامي المتسلسل، فهي تعمد إلى القَطْع، وإلى الانتقال من مشهد إلى آخر، وإلى التحوّل من المرئي إلى المسموع، ومن الحوار إلى الوصف، ومن المسرود إلى ما يرد عبر الذاكرة، وهذا يوفّر لها قدراً عالياً من الحيوية، فضلاً عن العمق والتكثيف، مما يمكن أن ينتج عن اختصار الوحدات السردية دون أن يعني الاختصار انتقاصاً في المضمون أو المعنى.

ـ تبدو العناية باللغة والصياغة عناية عالية، إذ لا تكتفي القصة بالمضمون فتنشغل به عمّا سواه، وإنما تبدو اللغة بطلاً متوارياً، ولذلك يبدو التصوير واضحاً، وتحضر صيغ المجاز والاستعارة وغيرها من أنماط التصوير الشعري، وتتواءم الصياغة الشعرية مع ما تخبئه القصة أيضاً من حالات شعرية ـ شعورية تقتضي هذا النمط من الصياغة الفنية.

الانتفاضة والكابوس

وتظهر صور من الانتفاضة وتأثيراتها بوصفها مكوّناً أساسياً من مكوّنات القصة، ضمن مكوّنات أخرى، كما يتكشّف لنا في بعض قصص مجموعة (الولوج في الزمن الماء) ليحيى القيسي. ففي قصة (حمى ليلة العيد) يعاني بطل القصة من كوابيسه، ويستغرق في تداعياته وتكسّرات روحه، بسبب ضغط الواقع الخارجي، واهتزاز البنيان الداخلي، وتبدأ القصة على النحو الآتي:

«لماذا تبدو لي الأشياء منحرفة بزاوية تسعين درجة عن وضعها الطبيعي؛ الخزانة الخشبية الرابضة قبالتي، المنضدة، التلفاز.. كل هذه الأشياء تظهر مشوهة، ممسوخة تماماً وكأنها معروضة في قاعة للمرايا المقوّسة، لا أدري بالضبط ما

---

(١) انظر كتابه: الكتابة عبر النوعية (مقالات في ظاهرة القصة ـ القصيدة)، دار شرقيات، القاهرة، ط١، ١٩٩٤.

الذي دهاني، حتى باب الغرفة يخيل إليّ أنه يستطيل أمامي إلى ما لا نهاية». ص ٥

فالعالم المحيط يبدو مختلاً مضطرباً في عيني الشخصية، كل شيء مخالف لقانونه، ولوضعه الطبيعي، العالم مقلوب ـ كما يقال ـ وتستكمل القصة نسيجها السردي ضمن هذه الرؤية الكابوسية لمحيط الشخصية. ولاحقاً نعرف أن اختلال الأوضاع العامة الناتج عن تناقض الرؤية المقاومة المتمثلة في الانتفاضة مع الواقع العربي الراكد سبب أساسي في اختلال البطل المجازي (الأب). أما الابن فإنه يبدأ مراقباً لاضطراب الأب، ثم يتحوّل إلى مشاركته بشكل أكثر كابوسية، فكأن الكابوس يتسع، والاختلال يمتد ليشمل مساحة أوسع. وهكذا يصبح العيد بلا معنى، بعد أن كان الطفل يستقبله بالفرح الطفولي المعتاد.

ومثلما تعتمد قصة (حالة هزيمة) لخلود جرادة على الصور التلفزيونية، كمكونات مغذية للقصة، فإن قصة يحيى القيسي (حمى ليلة العيد) تلجأ إلى تقنية مشابهة، عندما يلجأ الأب إلى المذياع للتخفف من وطأة الكآبة، فيجده يبث أغاني رديئة تضاعف من الكآبة بدلاً من تخفيفها. وحين يحرّك المؤشر على محطة أخرى:

«حركت المؤشر بنزق، جاء صوت خشن بدا متحمّساً: انفجار سيارة مفخّخة في شارع مزدحم في مدينة (. . .) الناطق الرسمي صرّح أنه قتل في هذا الحادث من النساء والأطفال ما يزيد على . . .»

وحينما يحرّك المؤشر تزداد الأخبار السيئة التي تدل على صور العالم اليوم، حروب وقتل ومجاعات، وكل ما يثير في النفس مشاعر الاكتئاب:

ـ ما زال خطر المجاعة والجفاف يهدّد المناطق الـ . . .

ـ هجوم صهيوني حاقد على قرية . . .

ـ تفو . . الحياة صارت (زي الزفت) تمتمت بحنق. ص ٩.

وتزداد الحالة الكابوسية التي يعاني منها، مع مجيء الذبابة التي يضخّمها الكابوس:

«أحسست بها ضخمة مثل (الهليوكوبتر) . . دارت معركة بيننا ثم انتصرت، يا سلام!! شعرت بنشوة النصر، قهقهت:

ـ النصر على ذبابة».

ويمكن أن نلمح هنا ما يُومئ إليه هذا الموقف من تبدّل في مفهوم النصر، في ظل الواقع

الكابوسي المهزوم، فافتقاد الانتصار الحقيقي هو الذي يؤدي إلى هذه المعركة المتوهمة الساخرة. . عندما تتحوّل الذبابة إلى طائرة، ويصبح قتلها انتصاراً. . ثم تأتي الزوجة لتشده إلى الواقع وتسأله عن رأيه في كعك العيد الذي أعدّته، أما هو فيبدو مخنوقاً مضطرباً أمام قسوة الكابوس، وعندما يهرب إلى التلفاز لا يجد إلاّ ما يعلي كابوسه. . تتداخل الصور المرعبة، ويحسّ بالعجز أمامها، يتعاظم انسحاقه وعجزه، فلا يجد غير الحمّى، ومن بين الصور الكابوسية التي تؤثر في البطل المأزوم صور الانتفاضة المؤثرة التي يتداخل معها، فلا تظل مجرّد صور مرئية، وإنما تتحوّل إلى وقائع كابوسية معيشة، وتحضر في كابوسه:

«*رأيت وكأنني أقف بين جمع كثير من البشر يتحلّقون حول صبي وحفنة من رجال لهم وجوه مستعارة باهتة ولحى كثّة وقد وسمت جباههم بشكل ظاهر للعيان بوسم اللعنة الخالدة. كانت هراواتهم ترتطم في جسد الصبي الأعزل بوحشية، تجمّع أناس كثيرون يشاهدون الجريمة وقد بدت على وجوههم علامات الاستنكار بينما ظلّت أفواههم فاغرة دون فعل شيء، قال أحدهم لجاره:*

ـ انظر إنهم يركلونه ويبصقون عليه.

ردّ آخر:

ـ إنهم يسحقون عظامه، يا إلهي هذه همجية!!

انبثق دم غزير من فوهة في رأس الصبي، أخذ اللون الأحمر القاني ينتشر بشدة في كل الاتجاهات ويرسم ما يشبه اللعنات على كل المتحلّقين، صرخت بحدة، شعرت بالصرخة تلتصق في حلقي. . . حاولت التقدّم لأمنع الجريمة غير أني شعرت بموجة عاتية من المتحلّقين تدفعني إلى الخلف وتجثم فوقي. . .»

(الولوج في الزمن الماء، ص ١٢)

وقيمة هذا المشهد الكابوسي تتمثّل في عدد من الميزات المشتقة من أسلوب الصياغة، والهيئة السردية التي ورد عليها، ومن ذلك:

ـ لم يعد الرجل مشاهداً أو مراقباً، وإنما حدث نوع من الدمج المفزع بينه وبين الحدث الواقعي/ مشاهد الانتفاضة، حيث يتعرّض الطفل الفلسطيني لعدوان/ جريمة على أيدي جنود الاحتلال وقد صورهم المشهد في هيئة «رجال لهم وجوه مستعارة ولحى كثة، وقد

وُسمت جباههم . . بوسم اللعنة الخالدة» وهذا الوصف يضفي بعداً تقويمياً لهم ، يتمثّل في موقف البطل والسارد المتكلّم منهم . .

ـ منحت كابوسية الواقع قدراً عالياً من التأثير لكابوس الشخصية ، فلم يعد ما يراه محض حلم أو كابوس مفزع ، لأنه ليس توهماً ولا تخيّلاً ، وإنما هو مستمد من الصور الكابوسية في الواقع نفسه ، وأدّى تأثره بهذه المشاهد واختزانه لها إلى انفجاره/ وانفجارها في النهاية على هذا النحو المؤثر ، فأصبح كما لو كان جزءاً منها إلى جانب جمع كثير من الخلق .

ـ يعبّر الكابوس أيضاً عن رغبة الشخصية في الفعل ، وفي منع حدوث جريمة الاعتداء على الأطفال أمام أبصار الجماعة ، لكن الواقع المحيط به يمنعه ، مما يضاعف حالته الكابوسية ، إنه رافض لما يحدث لكنه لا يستطيع أن يقدم على فعل عملي يخفف من حدّة جرائم الواقع .

ـ بدت صورة الجماعة ضمن منطق الكابوس على حالتين :

ففي الحالة الأولى «بدت على وجوههم علامات الاستنكار ، بينما ظلّت وجوههم فاغرة دون فعل شيء» فهم في حال مشابه للراوي من ناحية استنكار الحدث المفزع والجريمة الواضحة ، لكنهم عاجزون عن الفعل ، ولذلك يكتفون بأضعف الإيمان وهو استنكار القلب واللسان ، من خلال ما يقوله أحدهم لجاره .

أما الحالة الثانية ، فإنهم يمنعون الراوي من التقدم لمنع الجريمة :

«حاولت التقدّم لأمنع الجريمة غير أنّي شعرت بموجة عاتية من المتحلّقين تدفعني إلى الخلف وتجثم فوق» وهذا الذي يبدو تناقضاً ظاهرياً ، يمكن فهمه بمنطق الأحلام الكابوسية التي ترد فيه الصورة وضدّها من غير أن يختل المشهد ، فلأن منع الجريمة غير ممكن بالجهد الفردي ، كانت النهاية على هذا النحو من المنع والعجز . . إنه لن يستطيع أن يمنع الجريمة ، ولن يستطيع إيقاف حفنة الرجال ذوي الوجوه المستعارة ، ولو تقدّم لكان له مصير الطفل نفسه . ويمكن أيضاً أن نفهم من هذا الموقف دلالة العجز المضاعف ، فالجماعة الهزيلة لم تكتف بعجزها فقط ، بل إنها توقف أي فعل يمكن أن يشكّل بادرة لكشف زيفها وضعفها ، وبذلك يكون شاهداً على مشاركتها في الجريمة عبر السكوت عنها والاكتفاء بمراقبتها .

هكذا يبدو الرجل (الراوي والشخصية معاً) في ليلة العيد ، تحت ضغط كوابيسه ، وهي نتاج واقع الانتفاضة ، وخصوصاً ما يتصل بجرائم الاحتلال ، ووقعها على نفسية الفرد العربي الأعزل ، مما يفقد العيد معناه ، إذ لا محل للعيد ـ الفرح ، في واقع يسرق البهجة

الممكنة ويحوّلها إلى كوابيس مفزعة . .

وتنتهي هذه الصورة باستيقاظ الحالم فزعاً خائفاً ـ كما هو الحال في أحلام الكوابيس ـ إذ يعجز الحلم عن تخليص النائم مما يضيّق عليه، فيفشل في مهمة (حراسة نوم الشخص) وفق الرؤية الفرويدية المشهورة، يصحو الرجل فيجد زوجته واقفة تبسمل وتحوقل:

« ـ محمود . استيقظ يا رجل . . لماذا تصرخ هكذا . .

ـ لا شيء . . أبداً لا شيء .

رددت عليها بهدوء بعد أن حدجتها بنظرة شاملة، مسحت العرق المتصبب على جبهتي، أخذت نفساً عميقاً . . كان الدم المنبثق في رأس هابيل وجسد الصبي الأعزل ما زال يصبغ كل المساحات الممتدة أمامي، وحولي، بلونه الأحمر القاني» ص ١٣ .

هذه هي الصورة الختامية في القصة، تنتهي باستعادة رأس هابيل، أول قتيل في التاريخ الإنساني، وربطه بالطفل الفلسطيني الأعزل، ولا شيء إلاّ صورة الدم الذي يمتد ويصبغ كل المساحات حول الراوي / البطل الكابوسي، ويمتد من أول الزمن المبدوء بهابيل، وحتى زمن الانتفاضة الحاضر .

وهكذا نجد صورة كابوسية للانتفاضة، لا في جانبها المقاوم، وإنما في إطار رصد الاعتداءات الهمجية لجنود الاحتلال على الأطفال الذين لا يعرفون الحرب، ولا يحملون سلاحاً، فتتحوّل صورهم إلى مشاهد كابوسية تقلق نوم الإنسان العربي، الذي يحاول أن يقدّم لهم شيئاً، يعي مسؤوليته تجاههم، لكن الواقع المتردي يضاعف إحساسه بالخيبة، فتكون الكوابيس نتاجاً لهذه الضغوطات مجتمعة .

ويمكن الإشارة إلى تاريخ القصة كما هو موثق في آخرها (أيار ١٩٨٨) أي في السنة الثانية من عمر الانتفاضة، التي شهدت مئات المشاهد القاسية، إذا صرفنا النظر عن بعض البطولات الفردية التي حاولت قصص أخرى رصدها، فمضت إلى لغة التمجيد البطولي الفروسي . ولكن في الصورة جوانب أخرى تمكّنت هذه القصة إلى جانب قصة خلود جرادة من تقديمها وإضاءة جوانبها المؤلمة .

خاتمة

هكذا تبدو بعض جوانب هذه الصورة؛ صورة فلسطين في القصة الأردنية، وقد ابتدأ التعبير عنها منذ الحدث المؤثر للنكبة عام ١٩٤٨، واستمر بنشاط وتوسّع في المفاصل الفلسطينية التالية. وقد ظهر من خلال الدراسة عدّة مؤشرات أو دلائل في إطار الحوار بين القضية والقصة ومنها:

- اتساع التعبير القصصي عن قضية فلسطين، ابتداءً من التجارب القصصية المبكّرة لروّاد القصة في الخمسينات (الإيراني ، الناعوري، ملحس). ثم استمر طوال العقود التالية، وشكّل الهاجس الفلسطيني المحور المركزي لأغلب النتاج القصصي في الأردن، حتى حدود منتصف الثمانينات. إذ ظهرت موضوعات أخرى منافسة له، ومع سنوات التسعينات أصبح هذا التعبير نادراً مقابل توسّع الكتابة الذاتية غير المرتبطة بالهموم العامة إجمالاً.

- مثّلت فلسطين بسائر قضاياها ومشكلاتها ، وما نتج عنها من تشابكات وتعقيدات، تحدياً عميقاً للكاتب، ولقدراته وأدواته، وبهذا المعنى يمكن القول إن فلسطين استنهضت طاقات الكتّاب ، ودفعتهم إلى مناطق جديدة موضوعاً وفناً، إذ من الطبيعي أن تحتاج الموضوعات الجديدة الحارة إلى تشكيلات قصصية جديدة تختلف عمّا سبق للكتابة أن حاولته قبل فلسطين وقضيتها. ويمكن الإشارة هنا إلى أنّ الواقع الفلسطيني المضطرب أسهم في خلخلة البنى التقليدية الساكنة، فأسهم في نقل الكتابة القصصية إلى آفاق الحداثة والتجديد، من خلال الأشكال القصصية الجديدة، وتلك اللغة المتدفقة الممتلئة بالتذكّر ، والدمج بين الواقعي والمتخيّل، واللجوء للكابوس، وتوظيف التاريخ، والأقنعة الرمزية، وغير ذلك من تشكيلات شديدة الصلة بالموضوع الفلسطيني وتأثيراته.

وهذا يعني أن تحوّلات السرد في الأردن شديدة الارتباط بفلسطين وتحوّلاتها ، وهذا أمرٌ يحتاج إلى توسّع وإفاضة في دراسة مستقلّة.

- يبدو أن تنوّع القضايا الفلسطينية ، وشظايا الواقع المتكسّر والمتفجّر، في الحروب المتتابعة،

وفي مخيمات اللاجئين ... كل ذلك شكّل ميداناً خصباً للقصة القصيرة، من ناحية تهيئة موضوعات طازجة يمكن للقصاصين أن يعبّروا عنها. وقد نهض كثير من الكتّاب بهذه المهمة، فواكبت القصة عشرات من الموضوعات المنبثقة عن فلسطين، فمثلت المدونة القصصية في اكتمالها صورة متدرّجة لتطور قضية فلسطين في مراحلها المختلفة في النصف الثاني من القرن العشرين.

ـ وقد بنيت هذه الدراسة على سبعة عناوين رئيسة، وهي ليست كل ما يمكن قوله عن الموضوع الفلسطيني الواسع، وإنما هي المفاصل الأساسية التي يمكن تبيّن الصورة منها. ولعل تلك العناوين الكبرى تصلح لأن تؤخذ مستقلّة، فتدرس صورة النكبة ، أو صورة حزيران وهمومه، وكذلك صورة المخيّم واللاجئين، وصور المقاومة... فكل هذه العناوين مما يمكن دراسته على نحو مستقل، مما يمكن أن يسهم في توسيع الأفق، وإتمام غايات هذه الدراسة.

ـ لا يمثل التعبير عن فلسطين تياراً واحداً، أو مدرسة متماثلة، وإنما الاتفاق في الموضوع فقط، أما المعالجة القصصية فتختلف من كاتب إلى آخر ، ومن جيل إلى ثانٍ، وهذه الفروق التعبيرية مما حاولت الدراسة ـ ضمنياً ـ أن تنتبه إليه، لكنه يحتاج إلى مداخِل أخرى من المحاورة خلافاً للمدخل الموضوعي البحت الذي لا يتيح للدارس تتبع التطورات والتحولات الفنية إلاّ بقدر ضئيل ، وهكذا يمكن إنجاز دراسات أخرى تتركّز على محاورات فنية للكيفية التي نسج بها التعبير القصصي المتعلّق بفلسطين.

وختاماً، فإن فلسطين قضية العرب جميعاً، وما تزال متدفقة مشتعلة، بل أكثر تعقيداً عما كان عليه أمرها قبل عقود، وهي تتطلب التزاماً جديداً، ينبعث من رحم الحياة العربية المتحوّلة، ولعل المبدعين مطالبون بإعادة الاهتمام بقضية فلسطين والتعبير عنها تعبيراً جديداً مؤثراً، إذا كانوا ما يزالون مؤمنين بغايات الكتابة، وبارتباطها بالآخرين ممن تمثّل فلسطين مدى أرواحهم ومعنى وجودهم.

لم ينته احتلال فلسطين بعدُ، وما زال الإنسان الفلسطيني في معاناته وقهره، وما يزال الاحتلال يمارس صنوف التعذيب والإهانة والقتل والترويع، وكل ذلك يتطلّب مواجهة واقعية وفنية، ويستدعي إعادة الانتباه لفلسطين وأحوالها بكل السبل المتاحة، ومن ضمنها سبيل الإبداع الذي لا يحده الواقع المهزوم ، ولا يرده الخذلان، إذا ما استمسك بعروة الرؤية الثاقبة الواعية، وإذا ما

المصادر والمراجع

المصادر

المجموعات القصصية

١. أحمد عودة، حين لا ينفع البكاء، مطبعة الشرق ومكتبتها، عمّان، ط١ ، ١٩٧٣.

٢. أحمد عودة، زعتر التل، رابطة الكتّاب الأردنيين، عمّان، ط١ ، ١٩٧٩.

٣. أحمد عودة، الولادة والموت، اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، ط١، ١٩٨٢.

٤. أحمد عودة، الفواصل ، اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، ط١، ١٩٨٣.

٥. الياس فركوح، طيور عمّان تحلّق منخفضة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٨١.

٦. أمين فارس ملحس، من وحي الواقع، مكتبة المنار، القدس، ط١، ١٩٥٢.

٧. أمين فارس ملحس، أبو مصطف وقصص أخرى، دائرة الثقافة والفنون، عمّان، ط١، ١٩٧٣.

٨. جمال ناجي، رجل بلا تفاصيل، رابطة الكتّاب الأردنيين، عمّان، ط١، ١٩٩٤.

٩. خلود جرادة، للمدينة وجه آخر، دار أزمنة للنشر والتوزيع، عمّان، ط١، ١٩٩٥.

١٠. خليل السواحري، مقهى الباشورة، دار الكرمل للنشر والتوزيع، عمّان، ط٣، ١٩٨٩.

١١. خليل السواحري، زائر المساء، دار الكرمل للنشر والتوزيع، عمّان، ط١، ١٩٨٥.

١٢. خليل قنديل، وشم الحذاء الثقيل، رابطة الكتّاب الأردنيين، عمّان، ط١، ١٩٨٠.

١٣. رمضان الرواشدة، انتفاضة وقصص أخرى ، دار الكرمل للنشر والتوزيع، عمّان، ط١، ١٩٨٩.

١٤. سالم النحاس، تلك الأعوام (مقتطفات من حياة دروبي عواد)، دار الوحدة/ رابطة الكتّاب الأردنيين، بيروت/عمّان، ط١، ١٩٨٣.

١٥. صبحي فحماوي، موسم الحصاد الحزين، دار الكرمل للنشر والتوزيع، عمّان، ط١، ١٩٨٩.

١٦. عصام موسى، حكايات الفارس المدحور، نادي خريجي الجامعة الأردنية، عمّان، ط١، ١٩٧٢.

١٧. عيسى الناعوري ، طريق الشوك، مكتبة الاستقلال، عمّان، ط١، ١٩٥٥.

١٨. عيسى الناعوري، خلي السيف يقول، مكتبة الأندلس، القدس، ط١، ١٩٥٦.

١٩. عيسى الناعوري، عائد إلى الميدان، دار الرائد، حلب، ط١، ١٩٦١.

٢٠. فخري قعوار، لماذا بكت سوزي كثيراً، د. ن، عمّان، ط١، ١٩٧٣.

٢١. فخري قعوار، حلم حارس ليلي، دار الآداب، بيروت، ط١ ، ١٩٩٣.

٢٢. قاسم توفيق، آن لنا أن نفرح، مطبعة الشرق ومكتبتها، عمّان، ط١، ١٩٧٧.

٢٣. قاسم توفيق، مقدمات لزمن الحرب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٨٠.

٢٤. قاسم توفيق، سلاماً يا عمّان، سلاماً أيتها النجمة، دار الشروق، عمّان، ط٢، ١٩٨٤.

٢٥. محمود الريماوي ، ضرب بطيء على طبل صغير وقصص أولى، دار الثقافة الجديدة، القاهرة ، طبعة خاصة، ١٩٩١.

٢٦. محمود الريماوي، الجرح الشمالي، دار ابن رشد، بيروت، ط١، ١٩٨٠.

٢٧. محمود الريماوي، غرباء، وزارة الثقافة، عمّان، ط١، ١٩٩٣.

٢٨. محمود سيف الدين الإيراني، الأعمال الأدبية الكاملة، مؤسسة عبد الحميد شومان، عمّان، ط١، ١٩٩٨.

٢٩. نايف النوايسة، خُرمان، دار الكرمل للنشر والتوزيع، عمّان، ط١، ١٩٩٤.

٣٠. يحيى القيسي، الولوج في الزمن الماء، دار طبريا للنشر والتوزيع، إربد، ط١، ١٩٩٠.

٣١. يوسف ضمرة، العريات، اتحاد الكتّاب العرب، دمشق ، ط١، ١٩٧٩.

٣٢. يوسف ضمرة، نجمة والأشجار، اتحاد الكتّاب العرب، دمشق ، ط١، ١٩٨٠.

٣٣. يوسف ضمرة، اليوم الثالث في الغياب، اتحاد الكتّاب العرب ، دمشق، ط١، ١٩٨٣.

٣٤. يوسف ضمرة، ذلك المساء، دار الشروق، عمّان، ط١، ١٩٨٥.

المراجع

١. إبراهيم خليل، في القصة والرواية الفلسطينية، دار ابن رشد، عمّان، ط١، ١٩٨٤.

٢. إبراهيم العابد، دليل القضية الفلسطينية، منظمة التحرير الفلسطينية (مركز الأبحاث)، بيروت، ط١، ١٩٦٩.

٣. إبراهيم العجلوني، نحن وثقافة المستقبل، وزارة الثقافة، عمّان، ط١، ١٩٨٩.
٤. إدوارد الخرّاط، الكتابة عبر النوعية (مقالات في ظاهرة القصة ـ القصيدة) ، دار شرقيات، القاهرة، ط١، ١٩٩٤.
٥. بيان نويهض، ستون عاماً مع القافلة العربية (مذكرات عجاج نويهض)، دار الاستقلال ، بيروت، ط١، ١٩٩٣.
٦. سمير قطامي، الحركة الأدبية في شرقي الأردن، وزارة الثقافة، عمّان، ط١، ١٩٨٢.
٧. شفيق الغبرا، الفلسطينيون من الاقتلاع إلى المقاومة (كتاب العربي ١٩)، منشورات مجلة العربي، الكويت، ط١ ، ١٩٨٨.
٨. صالح أبو أصبع، فلسطين في الرواية العربية، منظمة التحرير الفلسطينية (مركز الأبحاث) ، بيروت، ط١ ، ١٩٧٥.
٩. عبدالرحمن ياغي، حياة الأدب الفلسطيني الحديث، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط٢، ١٩٨١.
١٠. عبد المحسن طه بدر، حول الأديب والواقع، دار المعارف، القاهرة، ط٣، ١٩٨١.
١١. قسطنطين خمار، الموجز في تاريخ القضية الفلسطينية، المكتب التجاري، بيروت، ط ٢، ١٩٦٦.
١٢. لبيب قدسية، موسوعة المخيمات الفلسطينية، د. ن، عمّان، ط١، ١٩٩٠.
١٣. محمد عبيد الله ، القصة القصيرة في فلسطين والأردن، وزارة الثقافة، عمّان، ط١، ٢٠٠٢.
١٤. هاشم ياغي، القصة القصيرة في فلسطين والأردن، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط٢، ١٩٨١.

أوراق الندوات والمؤتمرات

١. أفق التحوّلات في القصة القصيرة (شهادات ونصوص)، مؤسسة عبد الحميد شومان ـ المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمّان/ بيروت، ط١، ٢٠٠١ (تحرير وتقديم: إبراهيم نصر الله).
ـ شهادة يوسف ضمرة، بحثاً عن النبع، ص ١٢٥.
٢. القصة القصيرة في الأردن وموقعها من القصة العربية (أوراق ملتقى عمّان الثقافي الثاني)، وزارة الثقافة ـ دار أزمنة، عمّان، ط١، ١٩٩٤.
ـ شهادة صبحي شحروري، أضواء على تجربتي القصصية والنقدية، ص ٣٢٥.
ـ شهادة يوسف ضمرة، شيء من البوح، ص ٣٥١.

الدوريات

١. مجلة (الأفق الجديد)، ع ٦، السنة الأولى، ١٥ كانون الأول ١٩٦١ (إصدار: مؤسسة المنار ـ القدس)

ـ قصة نمر سرحان (جسر الدوسترية)، ص ٧.

٢. مجلة (الأفق الجديد)، ع ١٣ ، السنة الأولى ، نيسان ، ١٩٦٢.

ـ قصة محمد أبو غريبة (اليد المخضبة بالدماء) ، ص ٤٢.

٣. مجلة (الأفق الجديد)، ع ٢، السنة الثانية، كانون الأول، ١٩٦٣.

ـ قصة نمر سرحان (أولاد بلدنا)، ص ٢٧.

٤. مجلة (أفكار)، ع ٥٠ ـ ٥١، كانون الأول ، ١٩٨٠ (إصدار وزارة الثقافة ـ عمّان).

ـ مقالة فخري قعوار (الأدب في الصحافة المحلية).

٥. مجلة (أفكار) ، ع ١٥٤، تموز، ٢٠٠١.

ـ شهادة عيسى الناعوري (تجربتي في العمل القصصي والروائي)، ص ٦٢.

٦. مجلة أقواس، ع ٤، شتاء ٢٠٠١ (إصدار المركز الثقافي الفلسطيني ـ بيت الشعر)

ـ دراسة محمد عبيد الله (ماجد أبو شرار: قصص أولى من أجل المقاومة).

٧. جريدة الرأي الأردنية، ع ١١٤٦٤، ٢٩/١/٢٠٠٢

ـ مقالة غارسيا ماركيز (امنحوا شارون جائزة نوبل في القتل، ترجمة د. أحمد يوسف)

ملاحظة

اقتصرتُ في هذا الثبت على المصادر والمراجع التي اقتبستُ منها أو أشرتُ لها في هوامش الدراسة. مما أفدتُ منه إفادة مباشرة.

المحتويات

محمد عبيدالله

فلسطين

في القصة القصيرة الأردنية

لعل زلزال النكبة الفلسطينية عام ١٩٤٨ بما نتج عنه من تأثيرات عميقة فاعلة، هو الذي هز المجتمع الأردني هزّاً عنيفاً، وأسهم في خلخلة البنى البسيطة آنذاك ، لتتبعه تحوّلات متعددة سياسياً واجتماعياً وديمغرافياً ،ويعنينا هنا ما يتصل بالفن القصصي. إذ أن النكبة فجّرت الواقع بعشرات المشكلات والقضايا، كما أنتجت مجتمعاً جديداً في الأردن، حاول قصاصوه أن يعبّروا إلى جانب غيرهم من أصحاب الكلمة عن قضية فلسطين، وهي ذاتها قضية المجتمع الأردني الجديد بعد النكبة.

وقد ابتدأ التعبير القصصي أميل إلى الرومانسية المتفجّعة الباكية، وهو أمر نفهمه من أناس مصدومين، ومن كتابة استشعرت مع النكبة أن الفردوس قد ضاع إلى الأبد، وفلسطين هي الفردوس العربي الضائع وقد ظلّت (فلسطين) هي الموضوع المركزي والهاجس الأكثر وضوحاً في الكتابة القصصية. فأكثر القصص ذات صلة بهذا الهاجس ، مهما يتنوّع شكل التعبير ، أو منظور الرؤية. وهذا يعني أنّ دراسة صورة فلسطين تكاد توازي دراسة القصة الأردنية ذاتها.

أزمنة للنشر والتوزيع
تلفاكس : ٥٥٢٢٥٤٤ ● ص. ب: ٩٥٠٢٥٢ ، عمّان ١١١٩٥ الأردن

ISBN 9957-09-098-4 (ردمك)